











Der strenge Satz

in der

musikalischen Compositionslehre

in

zweiundfünfzig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.



Berlin SW., 1877.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung).

33. Wilhelm-Strasse 33.

Vorwort.

Die eigentliche Fachbildung des Componisten als solchen beginnt seit Jahrhunderten bis auf diesen Tag mit der Lehre vom strengen Satz. Der pädagogische Zweck dieser Lehre besteht in der Herrschaft über die einfachen Intervallverhältnisse und in der Aneignung der Grundformen des contrapunktischen — polyphonen — Stiles. Um diesen Zweck zu erreichen, wird das harmonische Material in Bezug auf Modulation und Accordbildung beschränkt, dagegen durch die Einführung der sogenannten Kirchentonarten bereichert.

In unserer Zeit hat man versucht, den strengen Satz von den alten Kirchentonarten zu trennen, und ihn auf die moderne Tonalität zu beschränken. Mit Unrecht! — Denn da man die Nothwendigkeit der Lehre von den Kirchentonarten überhaupt zugesteht, diese aber mit dem strengen Satz auf's Innigste verknüpft sind, so gibt es keinen geeigneteren Platz für dieselben, als die Lehre vom strengen Satz.

Die grossen Schwierigkeiten für den Anfänger, sowie die entlegene Beziehung zu dem grade herrschenden Tonsystem, haben ferner zu dem Versuch geführt, diese Disciplin gänzlich aus der Musiklehre zu verbannen, und an ihre Stelle eine Ausbildung der harmonischen Figuration zu setzen. Die darauf begründete Methode erkennt theoretisch den Gegensatz zwischen Harmonie und Contrapunkt an, nämlich, dass in jener der Zusammenklang, in diesem aber die Bewegung der Einzel-

stimme das Bestimmende, Mafsgebende, sei. In der Praxis aber arbeitet sie dieser Einsicht sofort entgegen, indem sie in gegebene unveränderliche Harmonien Figuralstimmen hineinfügen lässt, deren Ergebniss schliesslich wohl ein ziemlich buntes Tongewimmel, aber nimmermehr ein contrapunktischer, auf Selbständigkeit der Einzelstimme beruhender Tonsatz sein kann. Diese Methode ist daher auch nicht im Stande, den Schüler von dem Zwang einer vorgeschriebenen Harmonik zu befreien, und hat eine zunehmende Unbeholfenheit desselben zur Folge.

Noch ist des Versuches zu gedenken, strengen und freien Satz gleichzeitig zu lehren, indem man jede einzelne Aufgabe sofort auf beide Arten ausarbeiten lässt. Besserer Erfolge, als der vorige, kann sich dieser Versuch zwar rühmen, aber pädagogisch rechtfertigen lässt sich der beständige Wechsel zwischen zwei Schreibarten, die auf ganz verschiedenen Grundlagen beruhen, auf keinen Fall. Die dabei bezweckte Zeitersparniss aber muss, bei gewissenhafter Durchführung, nothwendig in ihr Gegentheil umschlagen.

So ist denn die Schule mit Recht bei dem strengen Satz in seiner ursprünglichen Reinheit geblieben, und in dieser Form findet er auch hier seine Darstellung. Freilich bleibt er auch so immer noch die schwerste musikalische Disciplin, welche in höherem Grade, als jede andere, an den Fleiss, die Denkkraft und Ausdauer des Schülers Anspruch erhebt, und nicht jeder Intelligenz zugänglich ist. Hat aber der Schüler diese Schwierigkeiten einmal überwunden, so wird die Durcharbeitung der folgenden Disciplinen der Compositionslehre auch um so leichter, erfreulicher und ergiebiger für ihn werden.

Berlin, im Juni 1877.

Ludwig Bussler.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite
Vorwort III
Einleitung XI

Der strenge Satz.

I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

A. Der einstimmige strenge Satz.

§ 1. Die Octavgattungen 1
§ 2. Die Kirchentonarten 2
§ 3. Metrik des einstimmigen strengen Satzes 3
§ 4. Herstellung des einstimmigen strengen Satzes 4
Erste Aufgabe 6

B. Der zweistimmige strenge Satz.

§ 5. 9
§ 6. Erste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Note gegen Note. Consonanz und Dissonanz 9
§ 7. Tonische Regeln des Contrapunktes Note gegen Note 11
Zweite Aufgabe 14
§ 8. Zweite Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Zwei Noten gegen eine 16
Dritte Aufgabe 19
§ 9. Dritte Gattung des Gontrapunktes im zweistimmigen Satz. Drei Noten gegen eine 19

Seite

Vierte Aufgabe 24

§ 10. Vierte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine 24

Fünfte Aufgabe 24

§ 11. Fünfte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Contrapunkt. „Gebundener Contrapunkt“ Vorhalte 28

Sechste Aufgabe 30

§ 12. Sechste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Gemischter Contrapunkt 32

Siebente Aufgabe 33

C. Der dreistimmige strenge Satz.

§ 13. 34

Achte Aufgabe 37

Neunte Aufgabe 38

Zehnte Aufgabe. 38

Elfte Aufgabe. 39

Zwölfte Aufgabe 41

§ 14. Bindungen im dreistimmigen Satz 43

Dreizehnte Aufgabe 44

§ 15. Gemischter dreistimmiger Satz 46

Vierzehnte Aufgabe 46

D. Der vierstimmige strenge Satz.

§ 16 49

Fünfzehnte Aufgabe 51

Sechszehnte Aufgabe 51

Siebzehnte Aufgabe.. 52

Achtzehnte Aufgabe 54

Neunzehnte Aufgabe 55

Zwanzigste Aufgabe 56

Seite

Einundzwanzigste Aufgabe 57

§ 17. Freiheiten im strengen Satz 59
§ 18. Subtilitäten des strengen Satzes 70
§ 19. Die alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch 71

II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

A. Die selbständige Imitation.

§ 20. 77
§ 21. Die zweistimmige Nachahmung 78

Zweiundzwanzigste Aufgabe 1) 81

§ 22. Tonale Imitation 83

Zweiundzwanzigste Aufgabe 2) 85

§ 23. Die dreistimmige Imitation 87

Dreiundzwanzigste Aufgabe 87

§ 24. Die vierstimmige Imitation 89

Vierundzwanzigste Aufgabe 90

§ 25. Besondere Arten der Imitation 92

Fünfundzwanzigste Aufgabe 98

§ 26. Freiheiten der Imitation 98

Sechsundzwanzigste Aufgabe 100

§ 27. Künsteleien der Imitation 100

B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

§ 28. 102
§ 29. Ueber die Art die Cadenzen zu vermeiden 103
§ 30. Die Art, die Stimmen fortzuschicken 106
§ 31. Orgelpunkt 107
§ 32. Zweistimmige Imitation zum Choral 107

Siebenundzwanzigste Aufgabe 108

§ 33. Dreistimmige Imitation zum Choral 120

Seite
Achtundzwanzigste Aufgabe 110
§ 34. Vierstimmige Imitation zum Choral 114
Neunundzwanzigste Aufgabe 114

III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

§ 35. Die zweistimmige Fuge - 122
Dreissigste Aufgabe 126
§ 36. Die dreistimmige Fuge im strengen Satz 130
Einunddreissigste Aufgabe 136
§ 37. Die vierstimmige Fuge im strengen Satz 136
Zweiunddreissigste Aufgabe 136

IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkte im strengen Satz.

A. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 38. Der doppelte Contrapunkt der Octave 141
Dreiunddreissigste Aufgabe 143
§ 39. Der dreifache Contrapunkt der Octave 146
Vierunddreissigste Aufgabe 148
§ 40. Der vierfache Contrapunkt der Octave 151
Fünfunddreissigste Aufgabe 153
§ 41. Die doppelten Contrapunkte in anderen Intervallen als der Octave 153
Sechsunddreissigste Aufgabe 154

B. Der doppelte und mehrfache Contrapunkt in der Fuge.

§ 42. Der doppelte Contrapunkt der Octave in der einfachen Fuge . . 158
Siebenunddreissigste Aufgabe 159

Seite

§ 43. Die doppelten Contrapunkte anderer Intervalle als der Octave . 159
§ 44. Die Doppelfuge 159
§ 45. Die zweistimmige Doppelfuge 160

Achtunddreissigste Aufgabe 161

§ 46. Die dreistimmige Doppelfuge 162

Neununddreissigste Aufgabe 164

§ 47. Die vierstimmige Doppelfuge 166

Vierzigste Aufgabe . . . . , - 166

§ 48. Anwendung des dreifachen Contrapunktes in der Fuge. Dreifache-Tripel-Fuge 171

Einundvierzigste Aufgabe 172

§ 49. Anwendung des vierfachen Contrapunktes in der Fuge. Vierfache-Quadrupel-Fuge 178

Zweiundvierzigste Aufgabe 179

C. Die Lehre vom Canon im strengen Satz.

§ 50. Canon 184
§ 51. Der Gesellschaftscanon 185

Der zweistimmige Canon im strengen Satz.

§ 52. Der zweistimmige Canon im einfachen Contrapunkt. Abbrechender Canon. Unendlicher Canon 186

Dreiundvierzigste Aufgabe 187

Vierundvierzigste Aufgabe 190

§ 53. Der zweistimmige unendliche Canon im doppelten Contrapunkt . 190

Fünfundvierzigste Aufgabe 192

Der dreistimmige Canon im strengen Satz.

§ 54. Der dreistimmige Canon im einfachen Contrapunkt 195

Sechsundvierzigste Aufgabe 196

§ 55. Der doppelte Contrapunkt im dreistimmigen Canon 199
§ 56. Der dreistimmige Canon im dreifachen Contrapunkt in drei Abschnitten 200

Siebenundvierzigste Aufgabe 201

Der vierstimmige Canon im strengen Satz.

§ 57. Der Doppelcanon 201

Achtundvierzigste Aufgabe 205

§ 58. Der freie Canon 205

Neunundvierzigste Aufgabe. 207

§ 59. Mehrstimmige und mehrchörige Canons 208

§ 60. Ueber künstliche Canons 208

§ 61. Die Engführung in der Fuge 210

Fünfzigste Aufgabe 214

Einundfünfzigste Aufgabe. 214

Zweiundfünfzigste Aufgabe 214

§ 62. Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Contrapunkten 215

Index 220

Einleitung.

---

1. Der strenge Satz ist ein System von Regeln, welches auf dem Princip der Sangbarkeit der Stimmen beruht. Seine Stellung in der Compositionslehre bringt es mit sich, dass er den Gebrauch der Gesangsschlüssel (Cschlüssel) einführt und übt, und dadurch die Grundlage der Partiturkenntniss wird. Der strenge Satz setzt die praktische Harmonielehre voraus, sofern diese jeder praktischen Musikbildung zum Abschluss dienen muss; an sich aber ist er von derselben unabhängig, eine historisch ältere, selbständige Disciplin, auf welcher die akademische Bildung in der Musik beruht.

2. Der strenge Satz ist nicht zu verwechseln mit dem reinen Satz. Unter reinem Satz versteht man jede, auf einem als gültig anerkannten System von Regeln beruhende Satzweise. Die Bezeichnung „strenger Satz“ beschränkt sich aber auf die eine, hier zur Darstellung gelangende.

3. Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich, den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat dies seinen Grund in der pädagogischen Nothwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, um sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können.

4. Weit entfernt, der Phantasie schädlich zu sein, ist die straffe Zucht dieser Lehre grade vorzugsweise geeignet, sie zu umfassenderen Leistungen vorzubilden. Gefährlich aber für die Phantasie, und in den meisten Fällen verderblich,

ist das Vermischen der Disciplinen, das Hinundherspringen von einem Lehrgegenstand zum andern, zu Gunsten einer spielenden und tändelnden Unterrichtsweise.

5. Durch die harmonische Beschränkung, sowie den Gebrauch der Kirchentonarten, fallen die Bedingungen des strengen Satzes mit denen des ersten polyphonen Kunststils zusammen, welcher im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert seine Vollendung erreichte, und für die Gegenwart besonders durch die Werke des Palestrina und Lasso vertreten wird. Dadurch gewinnt die Lehre den Vortheil, unter gewissen pädagogischen Beschränkungen, auf diese Werke als Muster hinweisen zu können.

6. Die Dauer des Cursus wird durch den Fleiss und die Arbeitskraft des Schülers bestimmt. Beim Klassenunterricht beschränkt sich der Lehrer auf den Vortrag, die gemeinschaftliche Arbeit an der Tafel und die Durchsicht — Correctur — der Arbeiten.

Anmerkung. Unter den Schriftstellern des strengen Satzes als Kunststil ist Zarlino († 1590 zu Venedig) so sehr der hervorragendste, dass man unbedenklich aussprechen kann: Wer über jedes Capitel der „istituzioni harmoniche“ desselben Auskunft geben kann, hat das Wesen dieses Kunststils vollkommen erfasst. Um die Methode erwarb sich Fux († 1733 zu Wien) die grössten Verdienste.

In der deutschen musikalischen Literatur bildet der Mangel einer Uebersetzung des Zarlino eine empfindliche Lücke.

Der strenge Satz.

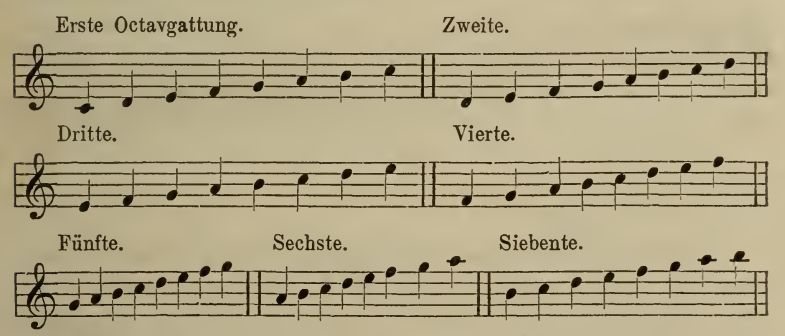
I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

A. Der einstimmige strenge Satz.

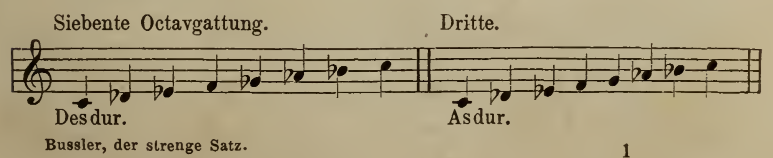
§ 1.
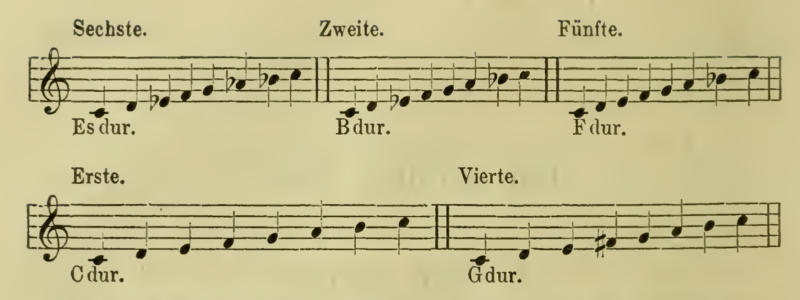
Die Octavgattungen.

Verfolgt man die Durtonleiter von jeder Stufe bis zu ihrer Oktave, so erhält man sieben Octavgattungen, in welchen die Lage der beiden halben Töne verschieden ist.



Man erhält dieselben Octavgattungen in anderer Reihenfolge, wenn man die beiden Endpunkte einer Octave festhält, und die zwischenliegenden Töne nach der Reihenfolge der Tonarten des Quinten- oder Quartenzirkels verändert. Die Octave c—c z. B. findet sich im Quintenzirkel von Des dur bis G dur. Hiernach ergeben sich die Octavgattungen:





Bilde in sämmtlichen Tonarten die sieben Octavgattungen.

Desgleichen innerhalb jeder Octave von Stammtönen oder einfachen Kreuz- und Be-Tönen, (die sich in Stammnoten oder einfachen Kreuz- und Be-Noten schreiben lässt).

§ 2.

Die Kirchentonarten.

Die Octavgattungen, sofern sie als Grundlage zu musikalischen Compositionen dienen, bilden die „alten" Tonarten. Diese werden Kirchentonarten genannt, weil sie durch die katholische Kirchenmusik zu einem vollkommenen System ausgebildet worden sind, welches einen besonderen musikalischen Kunststil geschaffen hat.

Als Tonarten erhalten die Octavgattungen gewisse modulatorische (tonische) Gesetze, welche sich hauptsächlich auf den Anfang und den Schluss beziehen.

Ausgeschlossen von der Tonartbildung werden diejenigen Octavgattungen, welche nicht alle vier reinen Intervalle enthalten: die vierte Octavgattung wegen der übermässigen Quarte, die siebente wegen der verminderten Quinte.

Es bleiben uns also fünf Kirchentonarten, die entweder, wie oben die Octavgattungen § 1, nach ihrem Verhältniss zur Durtonleiter gezählt werden als erste, zweite, dritte, fünfte, sechste Tonart, oder mit ihren, der alt-griechichen Musiklehre entlehnten Namen benannt werden:

die erste als ionische Tonart,
die zweite als dorische Tonart,
die dritte als phrygische Tonart,
die fünfte als mixolydische Tonart,
die sechste als aeolische Tonart.

Auch die hier von der Tonartbildung ausgeschlossenen Octavgattungen werden als Tonarten benannt, und zwar

die vierte als lydische,

die siebente als hypophrygische.

Bei Bezeichnung dieser Tonarten pflegt man die Vorzeichnung durch Nennung der entsprechenden Durtonart anzugeben, und dann die Ziffer der Octavgattung oder den altgriechischen Namen der Tonart folgen zu lassen. So sagt man z. B. Cdur: sechste Tonart oder Cdur: aeolisch, und bezeichnet damit: a, h, c, d, e, f, g, a; Fisdur: dritte Tonart oder Fisdur: phrygisch, gleich: ais, h, cis, dis, eis, fis, gis, ais.

Bilde Adur dorisch
Esdur mixolydisch
Asdur phrygisch
Hdur ionisch
Edur aeolisch
Fisdur mixolydisch
Desdur dorisch
Gdur lydisch
u. dgl. m.

Mit welchen Tönen beginnen die 5 gebräuchlichen alten Tonarten bei jeder Vorzeichnung, von 1—7 Been, 1—7 Kreuzen?

§ 3.

Metrik des einstimmigen strengen Satzes.

Die Grundlage der Metrik im einstimmigen strengen Satze bildet eine vollkommen gleichsilbige Declamation, in welcher Hebung und Senkung nur durch Steigen und Fallen der Stimme geschieht. Der Takt trägt also zu dieser musikalischen Deklamation nicht bei.

Die auf dem Tanzschritt beruhende zweitheilige Periodisirung, — Eintheilung der Melodie in zweitaktige, viertaktige, achttaktige u. s. w. Abschnitte fällt hier gänzlich weg.

Auch die harmonische Correspondenz von Theilen der Melodie durch Halbschlüsse, unvollkommene Ganzschlüsse etc. ist ausgeschlossen.

Jede Melodie ist demnach in sich einfach und ungetheilt: eine Folge gesungener Sylben von gleichem Werth.

Um jedes Zurückfallen in die Eigenthümlichkeiten des gradzah-

ligen Taktsystems zu vermeiden, ist die Melodie in einer ungraden Zahl ganzer Noten, von denen jede einen Takt bildet, herzustellen. Wir bestimmen die Zahl dieser Noten oder Takte auf 13 oder 15, weil diese Zahlen den Arbeiten des Schülers das geeignete Maſs verleihen.

§ 4.
Herstellung des einstimmigen strengen Satzes.

Nach den im vorigen § gegebenen metrischen Vorschriften besteht der einstimmige Satz aus 13 oder 15 ganzen Noten, welche ebensoviel Takte bilden.

Hier folgen die tonischen Regeln des einstimmigen Satzes:

1. Der erste Ton ist der Grundton oder die (reine) Quinte der Tonart.
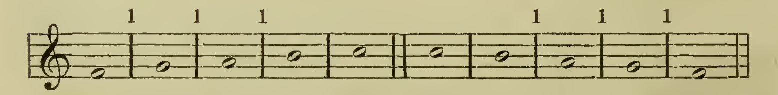
2. Verminderte und übermässige Intervalle sind in der Melodie ausgeschlossen. Uebermässige Quartenschritte oder verminderte Quintenschritte dürfen also nicht vorkommen.

3. Sprünge abwärts dürfen nicht grösser sein, als die reine Quinte; Sprünge aufwärts nicht grösser als die kleine Sexte. Die Octave aufwärts ist ausnahmsweise gestattet.

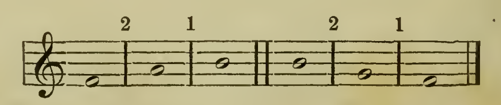
4. Veränderungen der diatonischen Tonstufen sind nicht gestattet. Chromatische Zeichen (♯, ♭, ♮ u. s. w.) also unzulässig.

5. Der Tritonus (Dreiton), d. h. die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung ist verboten.

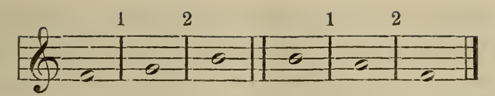
Also falsch:



Als Tritonus ist auch die Fortschreitung einer grossen Terz und eines ganzen Tones in gleicher Richtung



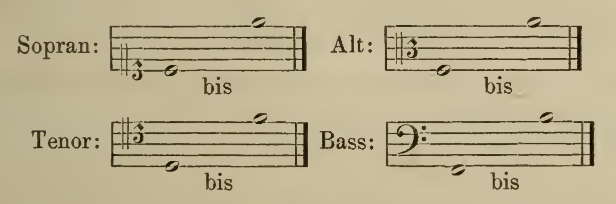
verboten und umgekehrt die eines ganzen Tones und einer grossen Terz in gleicher Richtung.



Andere Fortschreitungen, die den Tritonus enthalten, sind schon durch 2. 3. 4. ausgeschlossen.

6. Tonwiederholung und Pausen sind untersagt.

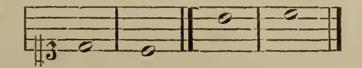
7. Der Umfang der Melodie darf eine Octave nicht überschreiten, und hält sich im Liniensystem der vorgezeichneten Schlüssel; für den



Diejenigen Schüler, welchen die C-Schlüssel noch nicht aus früheren Gesang- oder Partiturstudien geläufig sind, finden in des Verfassers Elementarlehre (II. Auflage, Berlin, Stubenrauch,) Anweisung zur Erlernung derselben. (Vgl. das. § 7 und 9).

8. Die beiden letzten Töne bilden die **Cadenz**. Die Cadenz geht entweder abwärts von der Sekunde in den Grundton oder aufwärts von der Septime in den Grundton der Tonart.

Die beiden letzten Töne der Melodie sind also entweder Secunde und Grundton, oder Septime und Grundton, in C dur ionisch z. B.



9. Im Allgemeinen soll stufenweise Fortschreitung mit Sprüngen abwechseln, so dass erstere vorherrscht. Zwei gleichartige Sprünge in gleicher Richtung unmittelbar hintereinander sind zu vermeiden, z. B. zwei kleine Terzen, zwei reine Quarten, zwei reine Quinten. Durch unsere moderne Harmonik soll die Melodie nicht beeinflusst werden, nur die Sangbarkeit der aufeinanderfolgenden Intervalle ist zu beachten. Solche Fortschreitungen, die in der modernen Harmonik als gebrochene Accorde erscheinen würden, sind möglichst zu umgehen, wenigstens nicht zu suchen.

10. Häufiges Zurückkommen auf denselben Ton lässt die Melodie einförmig erscheinen, und ist deshalb möglichst zu vermeiden.

Die fertigen Beispiele sind nach jeder der hier gegebenen Regeln und Vorschriften zu prüfen und zu berichtigen.

Anmerk. Eine Melodie, die genau oder annähernd den Umfang von Grundton bis Octave beschreibt, heisst authentisch. Eine Melodie die genau oder annähcrnd den Umfang von Quinte bis Duodecime beschreibt, heisst plagalisch.*)

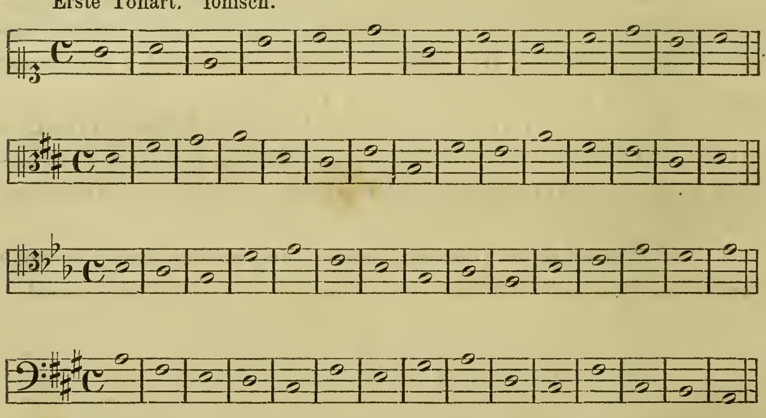
Erste Aufgabe.

Bilde nach den gegebenen Vorschriften zahlreiche Melodien in den vier Singschlüsseln)**

1) in der ersten (ionischen) Tonart.

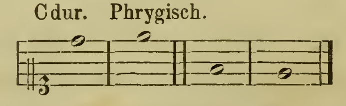
Muster 1a.

Erste Tonart. Ionisch.



Von den übrigen Tonarten lässt nur die dritte, phrygische, eine selbständige Cadenz zu, nämlich, wie die erste, stufenweise auf- oder abwärts.

Cdur. Phrygisch.



---

*) Durch den Gebrauch aller Vorzeichnungen ist eine andere Unterscheidung dieser Begriffe gegenstandlos geworden.

**) Wenigstens zwanzig Beispiele sind zu jeder folgenden Aufgabe zu liefern.

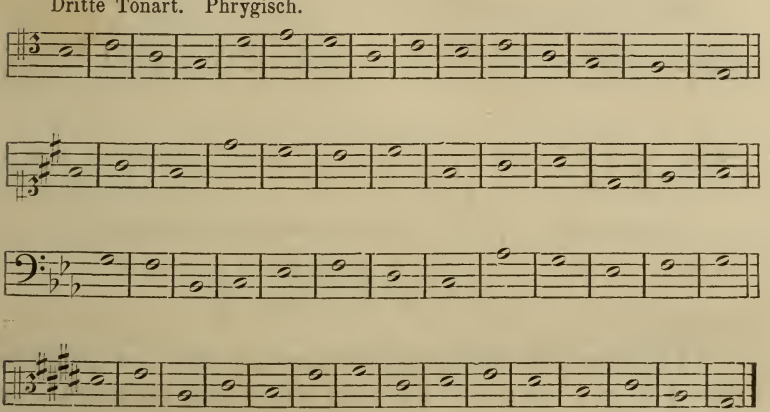
Diese Cadenz entspricht dem harmonischen Halbschluss: Unterdom. Oberdom. (Vgl. Harmonielehre, §. 17.) des harmonischen Tonsystems.

Bilde etc. Melodien

2) in der dritten (phrygischen) Tonart.

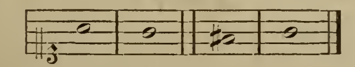
Muster 1b.

Dritte Tonart. Phrygisch.

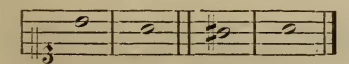


Die übrigen drei Tonarten bedürfen zur Bildung der aufwärts gerichteten Cadenz der Erhöhung der siebenten Stufe, um dieser die Bedeutung des Leittons zu geben. Diese Tonarten bedingen also bei der Cadenz eine Ausnahme von der in § 4 unter 4. gegebenen Regel.

In der fünften, mixolydischen, Tonart lauten demnach die Cadenzen:



in der sechsten, aeolischen:

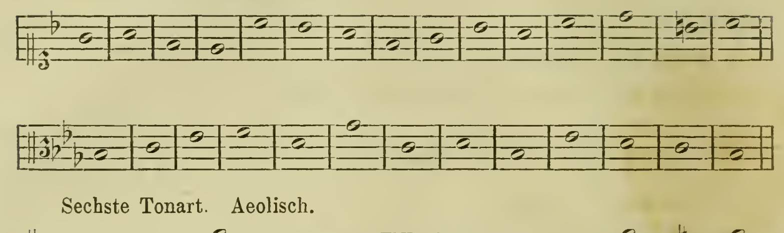


Bilde etc. Melodien

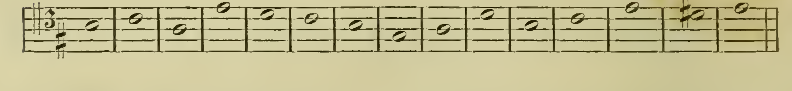
3) in der fünften (mixolydischen) und sechsten (aeolischen) Tonart:
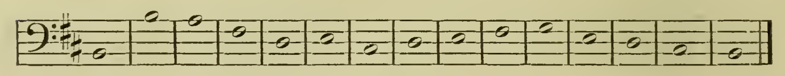
Muster 1c.

Fünfte Tonart. Mixolydisch.

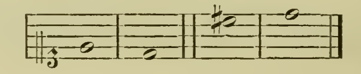


Sechste Tonart. Aeolisch.





In der zweiten, dorischen, Tonart lauten die Cadenzen:



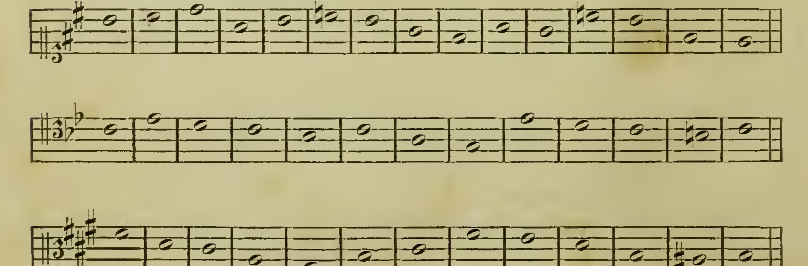
Ausserdem aber weicht diese Tonart auch darin von der im vorigen § unter 4. gegebenen Regel ab, dass sie im Verlaufe der Melodie eine Erniedrigung ihrer grossen Sexte, bei stufenweise abwärts gerichteter Fortschreitung derselben zulässt. Dadurch verwandelt sie sich vorübergehend in eine aeolische (sechste) Tonart, modulirt gleichsam in diese.

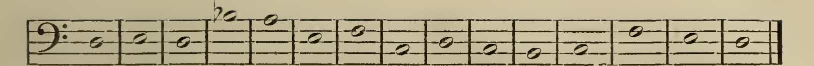
Bilde etc. Melodien

4) in der zweiten (dorischen) Tonart.

Muster 1d.

Zweite Tonart. Dorisch.





Die vierte und siebente Tonart sind hier, wie bei allen folgenden Aufgaben, ausgeschlossen (Vgl. § 2). Zwar hat die lydische (vierte Tonart) sich von Seiten einiger neuerer Meister eines besonderen Interesses zu erfreuen gehabt, wie wir später sehen werden, doch beruht eben dieses Interesse auf derselben Unregelmässigkeit (übermässige Quarte), welche diese Tonart von den Uebungen des Schülers ausschliesst.

B. Der zweistimmige strenge Satz.

§ 5.

Im zweistimmigen strengen Satz dient eine Melodie von der Art, wie sie im ersten Abschnitt gebildet worden sind, als gegebene Stimme: Cantus firmus, abgekürzt: C. f.

Zu diesem Cantus firmus wird eine zweite Stimme gesetzt, contrapunktirt. Diese zweite Stimme heisst: Contrapunkt, abgekürzt: Cp.

Nach dem rythmischen Verhältniss der Noten des Contrapunktes zum Cantus firmus unterscheidet man verschiedene Gattungen des Contrapunkts. In der ersten Gattung wird „Note gegen Note“ contrapunktirt, d. h. Cantus firmus und Contrapunkt bewegen sich in durchgängig gleicher Notengattung, bei den vorliegenden Arbeiten also in ganzen Taktnoten. In der zweiten Gattung werden zwei Noten gegen eine, in der dritten drei, in der vierten vier oder sechs gegen eine contrapunktirt. In der fünften bewegt sich der Contrapunkt in Bindungen, syncopirten Noten (vgl. Elmtrlh. § 91, Harmonielehre § 37), in der sechsten besteht der Contrapunkt aus verschiedenen, „gemischten,“ Notengattungen.

§ 6.

Erste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satze, Note gegen Note. Consonanz und Dissonanz.

Wird Note gegen Note contrapunktirt, so wird der Contrapunkt genau nach denselben Regeln abgefasst, wie der Cantus firmus, d. h. nach den Regeln, die im ersten Abschnitt über die Bildung der Me-

lodie gegeben sind. Ueber den Zusammenklang der beiden Stimmen gelten gewisse Regeln, welche auf der Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen beruhen.

Consonanz bedeutet in der Musik im Allgemeinen einen Zusammenklang, der für sich selbst bestehen kann, also an keinerlei Auflösung gebunden ist.

Dissonanz heisst jeder Zusammenklang, der an eine Auflösung gebunden ist.

In Bezug auf die Intervalle unterscheidet man die Consonanzen in

1) vollkommene Consonanzen:
    die reine Prime (Einklang)
    die reine Quinte
    die reine Octave;

2) unvollkommene Consonanzen:
    die grosse und kleine Terz
    die grosse und kleine Sexte.

Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, d. h. an eine mehr oder weniger bestimmte Fortschreitung gebunden. Zu den Dissonanzen zählen also

1) die Sekunden
    die Quarten
    die Septimen

2) alle übermässigen Intervalle
    alle verminderten Intervalle.

Nenne in allen alten Tonarten aller Vorzeichnungen die consonirenden und dissonirenden Intervalle zu den Grundtönen. Z. B.

Cdur dorisch:

Vollkommene Consonanzen:
    Reine Prime: dd
    Reine Quinte: da
    Reine Octave: dd

Unvollkommene Consonanzen:
    Kleine Terz: df
    Grosse Sexte: dh
    Kleine Sexte: db (nach § 4 zulässig)

Dissonanzen:
    Grosse Sekunde: de

Kleine Septime: dc
Grosse Septime: dcis. (§ 4)

Die Aufgaben des zweistimmigen Satzes werden für zwei benachbarte Stimmgattungen ausgeführt, Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Bass, in den ihnen zukommenden Schlüsseln. Der Contrapunkt wird bald über, bald unter den Cantus firmus gelegt.

Zu jedem Cantus firmus werden wenigstens drei Contrapunkte in der Oberstimme und ebensoviel in der Unterstimme gesetzt. Um die wiederholte Mühe der Abschrift des Cantus firmus zu vermeiden, und Raum zu sparen, kann man den Cantus firmus ein für allemal in die Mitte stellen, und die Contrapunkte der Oberstimme darüber, die der Unterstimme darunter setzen.

§ 7.

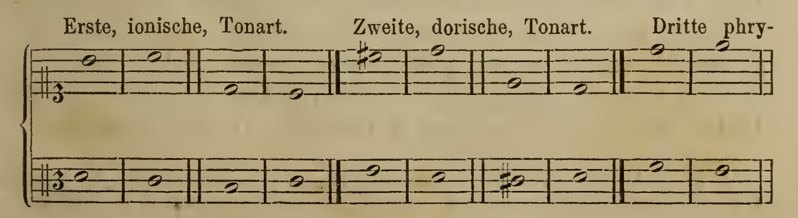
Tonische Regeln des Contrapunktes Note gegen Note.

11. Nur Consonanzen sind zulässig. Der Einklang ist nur am Anfang oder Schluss gestattet. Die Octave ist im Verlaufe, wegen ihres leeren Klanges, mit Vorsicht anzuwenden.

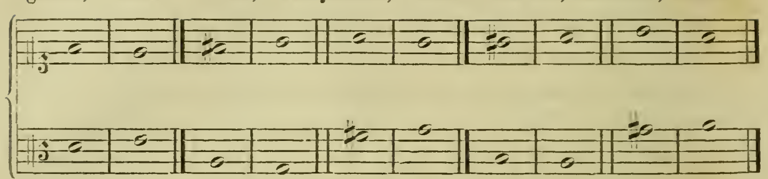
12. Der erste Zusammenklang beider Stimmen ist eine vollkommene Consonanz: Prime, Quinte, Octave. Die vollkommene Consonanz zu Anfang ist im Contrapunkt an keine bestimmte Stufe der Tonart gebunden, wie es beim Cantus firmus der Fall war (§ 4). Es folgt daraus, dass man an dem ersten Intervall nicht die Tonart des Satzes erkennen kann. (Anm. Die alte Schule liess den Anfang überhaupt nicht durch die Tonart beeinflussen.)

13. Der letzte Zusammenklang beider Stimmen ist Einklang oder Oktave.

14. Bei der Cadenz geht die eine Stimme stufenweise aufwärts, die andere stufenweise abwärts in den Grundton. Es verbinden sich also zur zweistimmigen Cadenz die beiden Formen der einstimmigen Cadenz, welche § 4 für alle Tonarten gegeben sind. Z. B.



gische, Tonart. Fünfte, mixolydische, Tonart. Sechste, aeolische, Tonart.



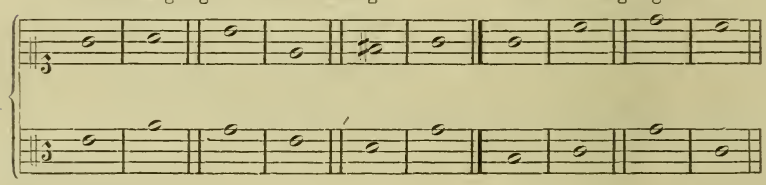
Bilde diese Cadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

15. Die grade Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Consonanz ist unzulässig. Zwei Stimmen dürfen also nicht, bei gleicher Richtung, in den Einklang, die Quinte oder Octave führen.

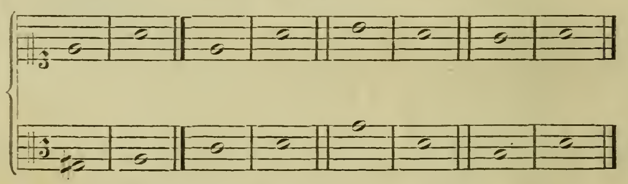
Falsch sind also folgende Fortschreitungen:



Grade Bewegung in den Einklang. Grade Bewegung in die



Octave. Grade Bewegung in die Quinte.



Als Grund für das Verbot der Prime und Oktave kann man anführen: das Erlöschen der Zweistimmigkeit. Als Grund für das Verbot der Quinte das unvermittelte gleichsam von Neuem anfangen*).

16. Zwei Stimmen dürfen nicht bei grader Bewegung (Vgl. Hrml. § 5) in gleichbenannten vollkommenen Consonanzen fortschreiten.

Diese Regel ist in der vorigen schon enthalten, muss aber, ihrer grossen Wichtigkeit wegen, noch besonders herausgehoben werden.

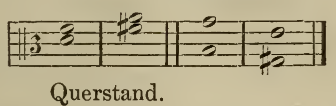
Die grade Bewegung zweier Stimmen in Quinten heisst: falsche Quinten, die grade Bewegung in Octaven: falsche Octaven.

---

*) Es ist hier auf ein Problem hingedeutet, welches nur wissenschaftlich gelöst werden kann, und zwar unter Voraussetzung der Kenntniss und Uebung der praktischen Kompositionslehre.

17. Die Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten, bei stufenweise diatonischer Fortschreitung beider Stimmen, ist als Tritonus verboten.*)

18. Der Querstand zwischen beiden Stimmen ist ebenfalls verboten. (Vgl. Harmonielehre § 50). Die Bedingungen des Querstandes sind: sprungweises Eintreten eines Tones in einer Stimme, dem in der anderen Stimme ein Ton derselben Stammstufe, aber einen halben Ton höher oder tiefer, unmittelbar vorangegangen ist.



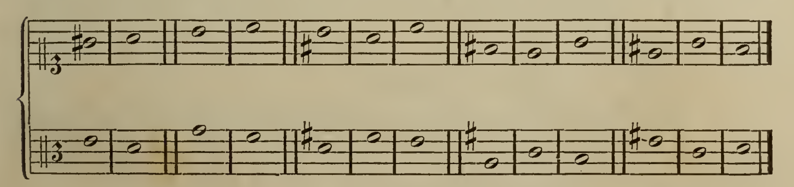
Querstand.

19. Die Stimmen dürfen sich nicht um mehr als eine Oktave von einander entfernen. Zur Vermeidung anderer Fehler ist es ausnahmsweise erlaubt, die Decime zu gebrauchen.

20. Gegenbewegung beider Stimmen ist möglichst zu erstreben, Parallelbewegung (gleichlaufende Richtung) höchstens über drei Noten auszudehnen, soweit es sich irgend thun lässt, ohne andere Regeln zu verletzen.

Uebrigens gelten für den Contrapunkt selbst alle Regeln, die im ersten Abschnitt für den Cantus firmus gegeben sind.

Die folgenden Fortschreitungen und ähnliche, in denen die beiden Enden des Tritonus in unmittelbare Berührung kommen (das eine in der



einen Stimme vorangehend, das andre in der andern folgend), werden auch im zweistimmigen Satze vermieden, und von vielen Lehrern des strengen Satzes als Tritonus bezeichnet. Wir wollen indessen diese Fortschreitungen, von denen die beiden zuerst angeführten am härtesten in's Ohr fallen, nicht unbedingt verwerfen, erstens, weil die Gegenbewegung den Tritonus, als falsche Fortschreitung, aufhebt, zwei-

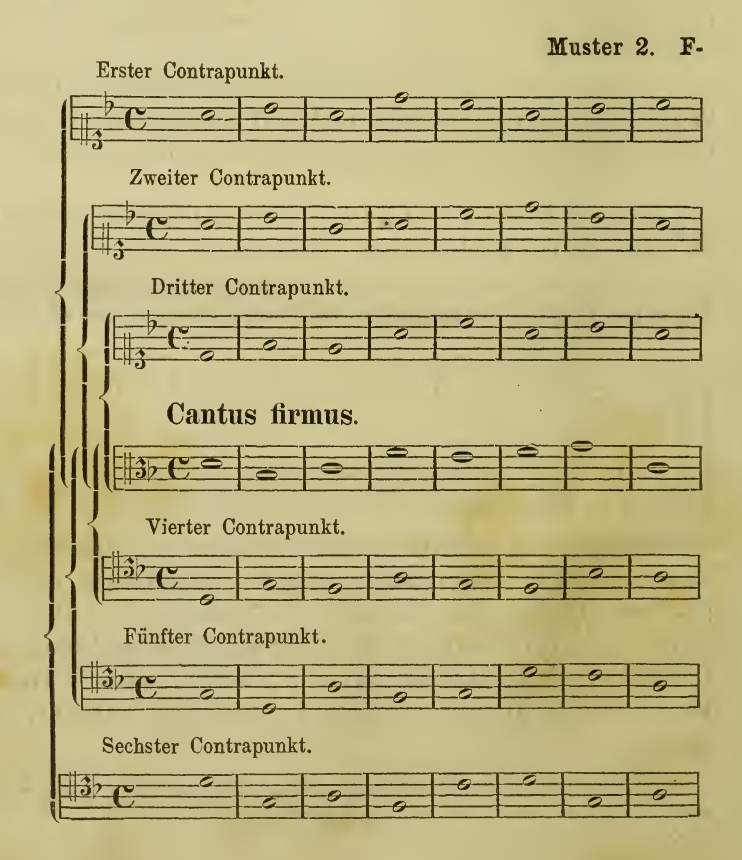
*) Bei chromatischer Halbtonfortschreitung bilden zwei grosse Terzen keinen Tritonus, doch ist diese Fortschreitung hier überhaupt ausgeschlossen.

tens, weil sie zwar im zweistimmigen Satz vermieden werden, im mehrstimmigen aber, zwischen je zwei Stimmen, sehr häufig sind. Hier bilden sie eben jene Eigenthümlichkeiten, aber keineswegs Mängel des auf dem strengen Satz beruhenden Kunststils, welche uns anfangs befremdend erscheinen, weil unser Ohr an das moderne (Rameau'sche) Tonsystem gewöhnt ist.

Zweite Aufgabe.

Bilde nach obiger Anleitung zweistimmige Sätze in den fünf Tonarten. Der Cantus firmus ist erst zu setzen, dann zu contrapunktiren. Der Cantus firmus kann auch unter den zum ersten

Muster 2. F-



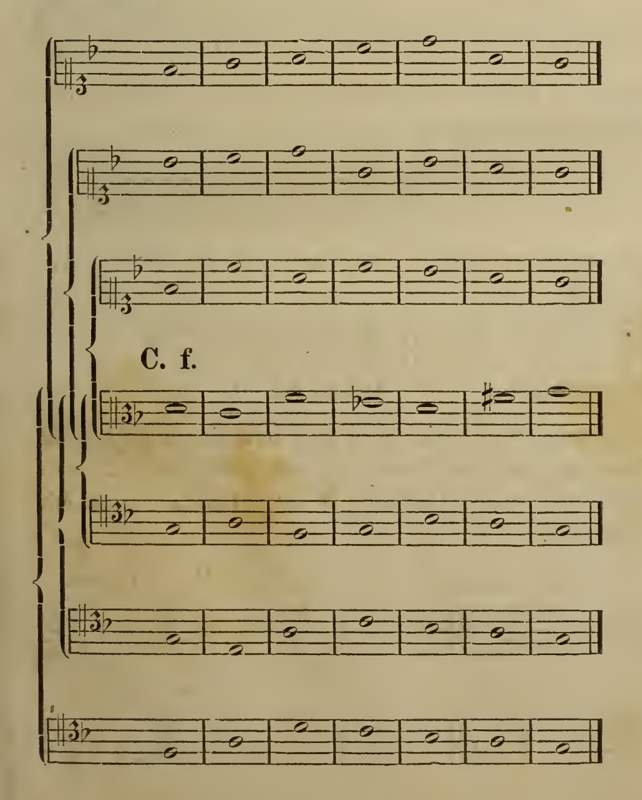
Abschnitt (A) gearbeiteten, oder den daselbst gegebenen Melodien gewählt werden. Die beiden Stimmen dürfen durchaus nicht gleichzeitig, Takt für Takt, gemacht werden. Der pädagogische Zweck dieser Lehre würde durch ein solches Verfahren gradezu vereitelt.

Die fertigen Arbeiten sind nach jeder einzelnen bisher gegebenen Vorschrift, sowohl über den einstimmigen als zweistimmigen Satz, zu prüfen. Hier heisst es: was richtig ist, ist gut. Die Arbeiten müssen mit Sammlung, aber schnell und zahlreich gemacht werden.

Ueber die äussere Anordnung der Arbeit siehe: Schluss des § 6.

Der Cantus firmus darf weder sehr hoch noch sehr tief liegen, wenn das Contrapunktiren leicht sein soll.

Dur dorisch.
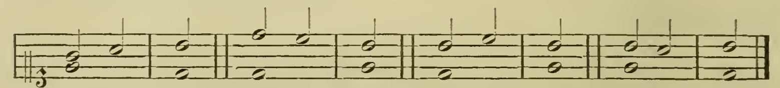


§ 8.

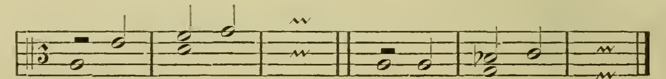
Zweite Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Zwei Noten gegen eine.

Bringt der Contrapunkt zwei Noten gegen eine, so ist die erste (der gute Taktheil) allemal Consonanz, die zweite ist entweder ebenfalls Consonanz, oder ein dissonirender Durchgang. Unter Durchgängen versteht man Dissonanzen auf dem schlechten Taktheil, welche zwischen zwei Consonanzen stufenweise fortschreiten. (Vgl. Harmonielehre § 32.)

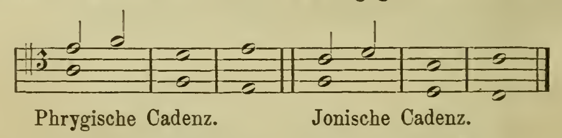
Die Bewegung der Durchgänge ist, wie aus der Harmonielehre bekannt, entweder aufwärts oder abwärts oder rückwärts (d. h. auf denselben Ton zurückführend).



Die Bewegung ist eine ununterbrochene, doch ist es erlaubt, den ersten Takt des Contrapunktes mit einer Pause zu beginnen,



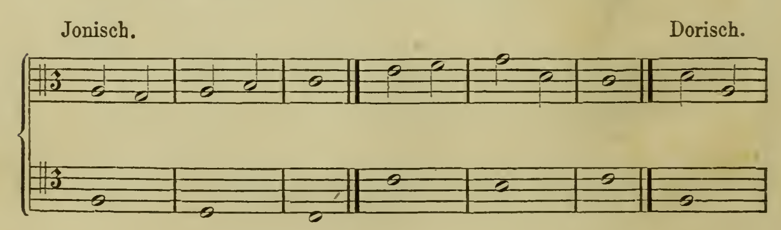
und die Cadenz ausnahmsweise Note gegen Note zu bilden:

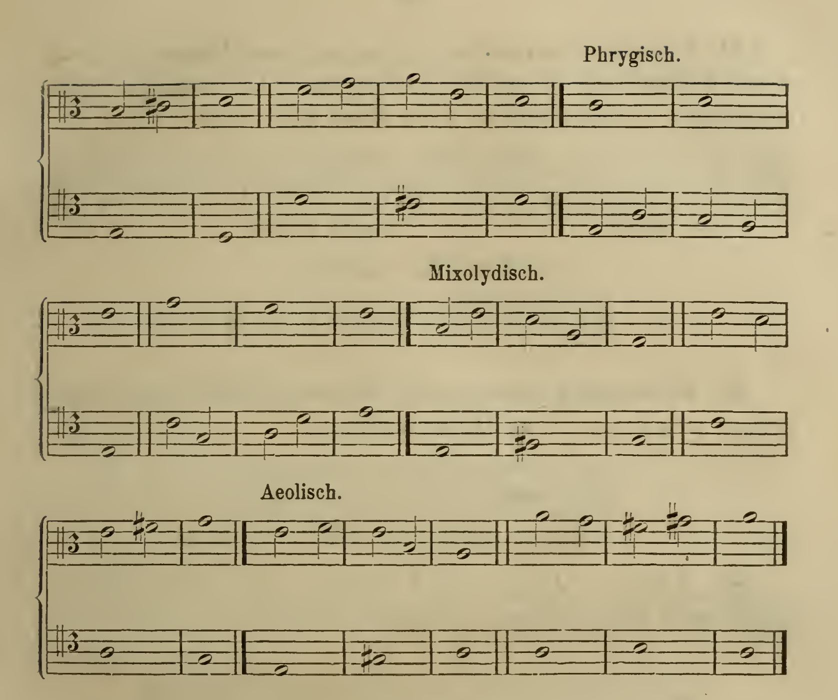


Phrygische Cadenz. Jonische Cadenz.

Wo es sich irgend thun lässt, wird man natürlich auch bei der Cadenz die Bewegung der zwei Noten gegen eine beibehalten. Beispielsweise folgen hier solche Cadenzen in allen fünf Tonarten mit zwei Noten gegen eine.

Jonisch. Dorisch.
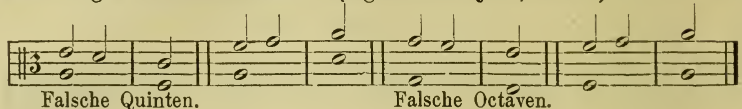




In dem letzten Beispiel hat man, wie in der melodischen Molltonleiter, um eine Consonanz auf dem guten Taktheil zu gewinnen, die sechste Stufe der Tonart erhöht, eine Freiheit, von der, in diesem Falle, der Schüler Gebrauch machen darf.

Man sieht, dass hier die beiden letzten Noten (die eigentliche Cadenz) unverändert geblieben sind. Bessere Cadenzen ergiebt der gebundene Contrapunkt, § 11.

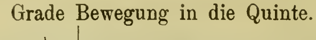
Anmerk. Gegenwärtig versteht man unter mixolydischer Cadenz häufig die Cadenz „Unterdominante Tonica", besonders wenn es vermieden wird, derselben die gewöhnliche Cadenz mit der Oberdominante vorhergehen zu lassen, wie z. B. im Credo der Hmollmesse von Bach. In dem berühmten und allbekannten „Vere languores" für drei Männerstimmen von Lotti, hängt sich diese Cadenz in Moll an den regelmässigen, aber unvollkommenen Ganzschluss. Aehnlich Bach: Magnificat, Suscepit Israel.

Bilde dergleichen Cadenzen in allen fünf Tonarten verschiedener Vorzeichnung.
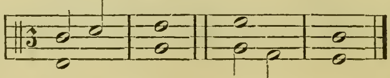
21. Falsche Fortschreitungen der guten Taktheile werden durch durchgehende Töne nicht aufgehoben. Die folgenden Fortschreitungen sind also falsch. (Vgl. Hrml. § 32, S. 78.)



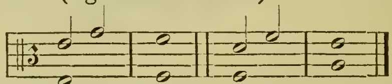
Falsche Quinten. Falsche Octaven.



Grade Bewegung in die Quinte.
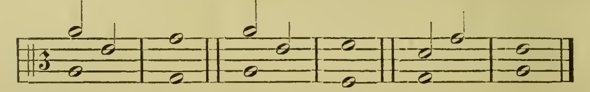


22. Ebensowenig werden falsche Fortschreitungen durch Terzensprünge aufgehoben. (Vgl. Hrml. S. 79.)
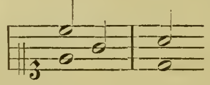


Falsche Octaven. Gr. Bew. in die Quinte.

23. Falsche Quinten und Octaven der guten Taktheile werden auch durch grössere Sprünge nicht aufgehoben. Z. B. falsch:
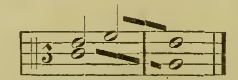


24. Grössere Sprünge als die Terz dürfen dagegen als ein genügendes Mittel gegen andere falsche Fortschreitungen angesehen werden. Hier z. B.



gilt der Quartensprung c—g als genügend, um die grade Bewegung in die Quinte auf den guten Taktheilen aufzuheben.

25. Grade Bewegung in eine vollkommene Consonanz ist auch dann verboten, wenn der erste Ton ein dissonirender Durchgang ist.



Diese Forderung ist eine der härtesten des strengen Satzes.

Im Uebrigen gelten für den Contrapunkt alle für den einstimmigen und zweistimmigen Satz bisher gegebenen Vorschriften, auch die: dass Tonwiederholung unstatthaft ist.

Es sei hier nochmals bemerkt, dass es die Abfassung des Contrapunktes erleichtert, wenn man den Cantus firmus in der Mittellage hält, die Grenzen des Liniensystems nur ausnahmsweise berührend. Zu hohe Lage des Cantus firmus beeinträchtigt die Freiheit der Oberstimme, zu tiefe die der Unterstimme.

Dritte Aufgabe.

Contrapunktire zwei Noten gegen eine. Muster 3 siehe S. 20, 21.

§ 9.

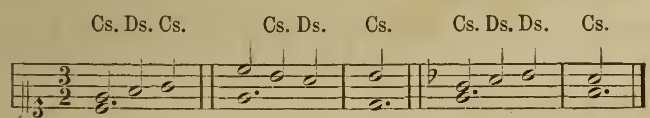
Dritte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Drei Noten gegen eine.

26. Werden drei gegen eine contrapunktirt, so muss ebenfalls die erste, auf dem guten Takttheil, Consonanz sein.

Die zweite und dritte dürfen dissonirende Durchgänge sein, und zwar die zweite zwischen der ersten und dritten,
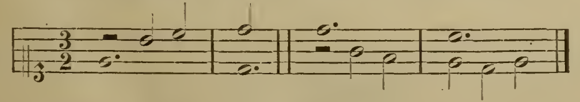
die dritte zwischen der zweiten und ersten des folgenden Taktes,

die zweite und dritte zwischen der ersten und der ersten des folgenden Taktes.

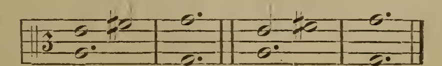


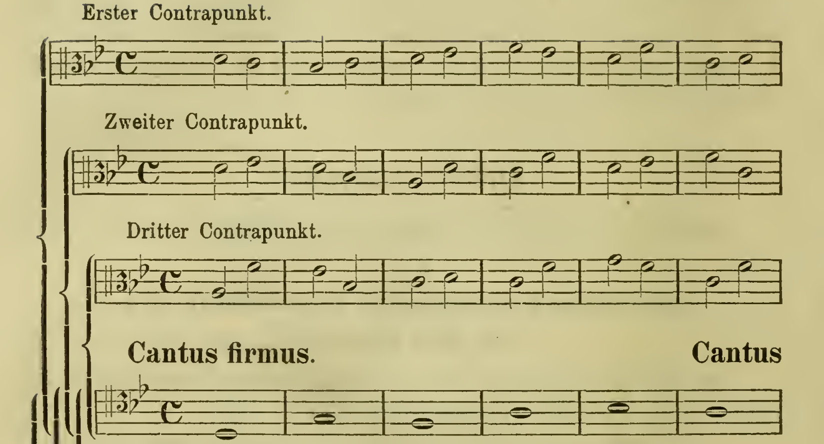
Man sieht, dass man die Arbeiten der ersten Gattung leicht in die unserer jetzigen Aufgabe verwandeln kann, indem man überall einen rückgängigen Durchgangston hinzufügt. Eben dieser Bequemlichkeit wegen sind die rückgängigen Durchgänge möglichst zu vermeiden, unter allen Umständen die auf- oder abwärts gerichteten vorzuziehen.

Es ist erlaubt, im Contrapunkt zu Anfang einen Takttheil zu pausiren, so dass der erste Takt nur zwei Töne enthält.

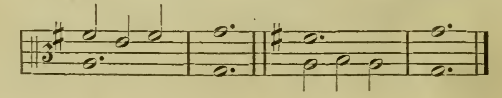


Bei der Cadenz sei es ausnahmsweise gestattet, im vorletzten Takt nur zwei Noten zu bringen.

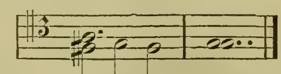




Durch rückgängige Bewegung wird man in fast allen Fällen die Cadenz bilden können, ohne die dreitheilige Bewegung zu unterbrechen.



Dass man die umgekehrte rückgängige Bewegung im Contrapunkt



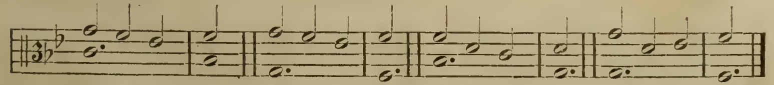
gern vermeidet, liegt daran, dass man den Ton, der als das Ziel der Bewegung betrachet wird, den Schlusston, nicht vorweg nimmt.

27. Falsche Quinten und Octaven der guten Takttheile werden

Phrygisch.
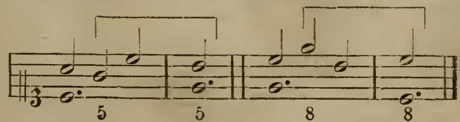
firmus.

auch durch zwei Zwischentöne nicht aufgehoben, gleichviel ob diese stufenweise fortschreiten oder springen.



Falsche Quinten. Falsche Octaven.

28. Falsche Quinten und Octaven sind auch zwischen dem zweiten und folgenden ersten Takttheil zu vermeiden.



Muster 4. Mixolydisch.

Erster Contrapunkt.

Zweiter Contrapunkt.

Dritter Contrapunkt.

Cantus firmus.

Vierter Contrapunkt.

Fünfter Contrapunkt.

Sechster Contrapunkt.



Zweiter Contrapunkt.

Dritter Contrapunkt.

Cantus firmus.

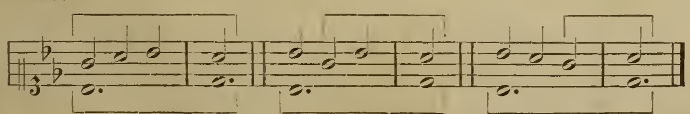
Vierter Contrapunkt.

Fünfter Contrapunkt.

Sechster Contrapunkt.

29. Grade Bewegung in eine vollkommene Consonanz wird zwischen jedem der drei Takttheile und dem folgenden ersten Takttheil berechnet.

Falsch:



Zu Grunde liegt dieser Behandlungsweise des dreitheiligen Taktes die Auffassung desselben: als bestehend aus ineinander geschobenen zweitheiligen Takten.



Wie bei der vorigen Aufgabe reicht hier eine Quarte oder ein grösseres Intervall hin, die Fehler zu vermeiden, nicht aber eine Terz.

Vierte Aufgabe.

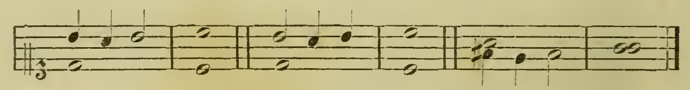
Contrapunktire drei Noten gegen eine. Muster 4 siehe vorstehend S. 22, 23.

§ 10.

Vierte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine.

30. Bei vier Noten gegen eine muss die erste und dritte consoniren, die zweite und vierte darf als Durchgang dissoniren.

Bei der Cadenz sind wieder rhythmische Varianten statthaft.



Mit vier gegen eine ergeben sich z. B.



31. Bei 6 Noten gegen eine findet ein Unterschied der Taktart statt.

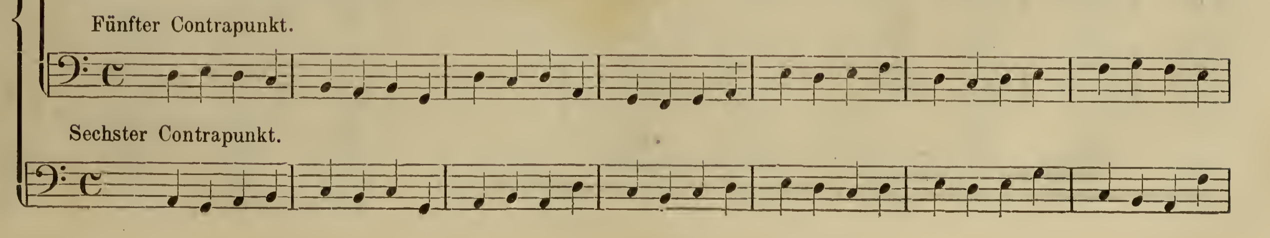
Im zweitheiligen Takt (z. B $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, vgl. Elementarlehre § 85) consonirt die erste und vierte; die zweite, dritte, fünfte und sechste sind denselben Vorschriften unterworfen, wie die schlechten Takttheile bei drei Noten gegen eine. Wir haben hier also: zweimal drei gegen eine.

32. Im dreitheiligen Takt (z. B. $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$) consonirt die erste, dritte, fünfte; die zweite, vierte, sechste können als Durchgänge dissoniren. Wir haben hier also: dreimal zwei gegen eine.

Fünfte Aufgabe.

Contrapunktire vier und sechs Noten gegen eine.

Muster 5. Aeolisch.





Erster Contrapunkt.

Zweiter Contrapunkt.

Dritter Contrapunkt.

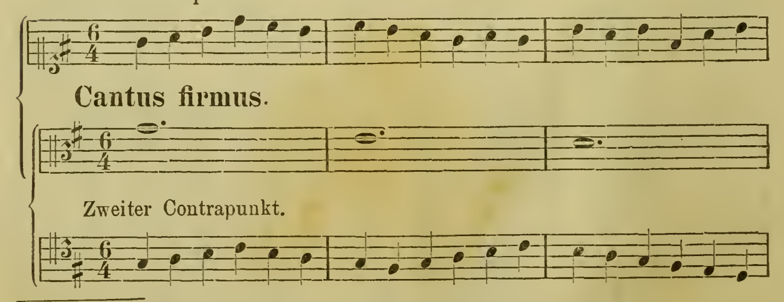
Cantus firmus.

Vierter Contrapunkt.

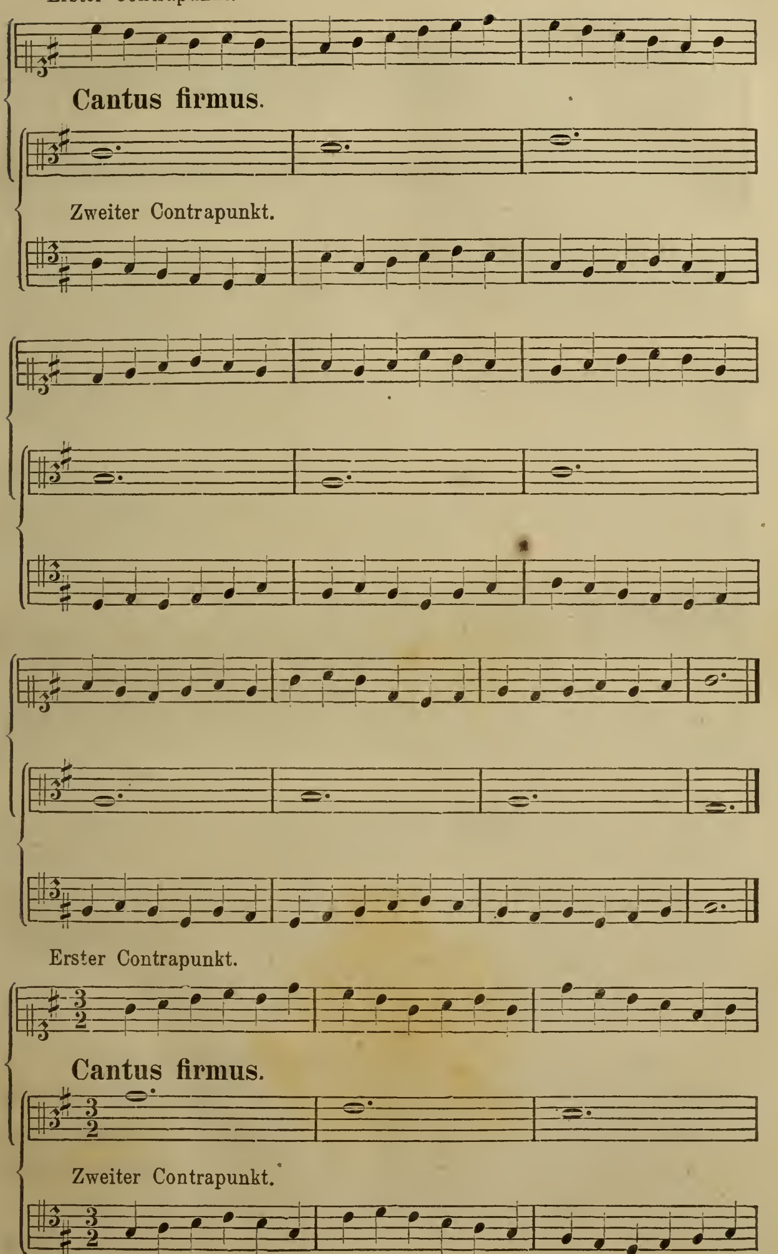
Fünfter Contrapunkt.

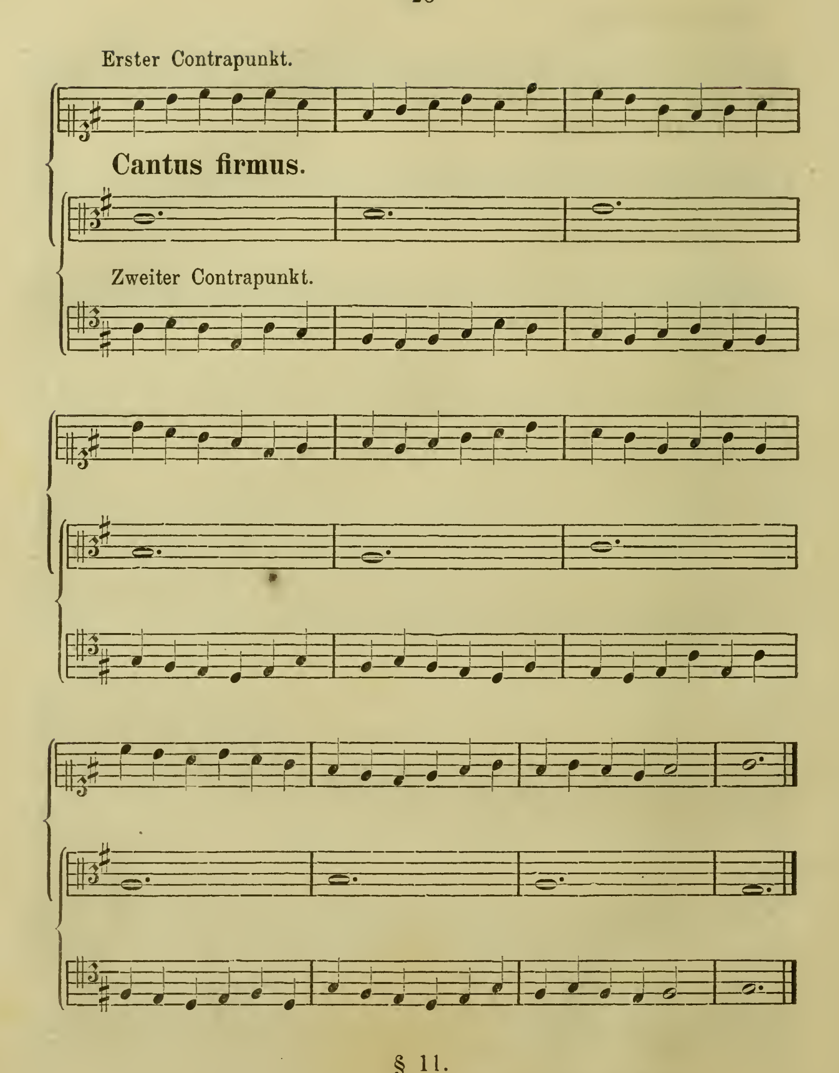
Sechster Contrapunkt.

Muster 6. Jonisch.*)



*) Der Raumersparniss halber werden die noch folgenden Muster einfach gegeben. Der Schüler aber hat seine Arbeiten nach wie vor dreifach auszuführen. Mit dem zweistimmigen Satz hört diese Art der Arbeit von selbst auf.

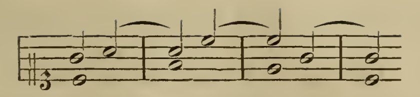

Erster Contrapunkt.
Cantus firmus.
Zweiter Contrapunkt.
Erster Contrapunkt.
Cantus firmus.
Zweiter Contrapunkt.



§ 11.

Fünfte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Contrapunkt. „Gebundener Contrapunkt." Vorhalte

Wir kommen jetzt zu der Gattung, in welcher der Contrapunkt sich synkopirter Noten bedient. Es sind dies im zweitheiligen Takte Syncopen zwischen dem schlechten zweiten und guten ersten Takttheil.



Solche Synkopen nennt man Bindungen, Ligaturen, den Contrapunkt, in welchem sie vorkommen, gebundenen Contrapunkt.
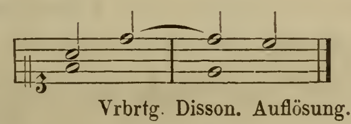
33. Die gebundene Note muss entweder gegen beide Takte des Cantus firmus consoniren, wie in obigem Beispiel, oder auf dem guten Takttheil als Vorhalt dissoniren, als solcher vorbereitet sein, und sich stufenweise abwärts in eine Consonanz auflösen.

Der Vorhalt hat drei Momente:

1) Vorbereitung, d. i. Auftreten desselben Tones in derselben Stimme als Consonanz.

2) Dissonanz des angebundenen Vorhaltes gegen die gegebene Stimme.

3) Auflösung des dissonirenden Vorhaltes stufenweise abwärts in eine Consonanz.

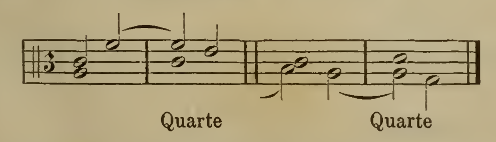


Vrbrtg. Disson. Auflösung.

34. Von den Dissonanzen gebraucht man die Septime nur in der Oberstimme als Vorhalt (siehe vorstehend), die Secunde nur in der Unterstimme:



die reine Quarte dagegen wird in Ober- und Unterstimme gebraucht, wiewohl lieber in der Oberstimme.

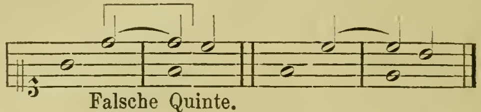


Quarte Quarte

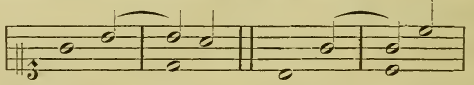
Die übermässige Quarte und die verminderte Quinte sind nur ausnahmsweise als dissonirende Vorhalte zu gebrauchen, weil beide Intervalle immer den aufsteigenden Leitton der Tonart enthalten, und diesen seiner Natur zuwider, hier abwärts auflösen müssen. Früher waren sie als Tritonus verpönt.

Ueber die Fortschreitungen gelten bei Bindungen folgende Vorschriften:

35. Falsche Quinten und Octaven sind auf den schlechten Taktheilen verboten, d. h. zwischen den Consonanzen der schlechten Taktheile.

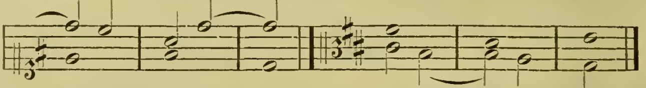


36. Mit grader Bewegung in Quinte und Octave ist es zwar nicht so genau zu nehmen, doch ist dieselbe zwischen den schlechten Taktheilen besser zu vermeiden als zu suchen.



Es ist erlaubt den ersten Takt mit einer halben Pause zu beginnen.

In Fällen, wo sich durchaus keine Bindung ergeben will, greift man zur zweiten Gattung, zwei Noten gegen eine, zurück.

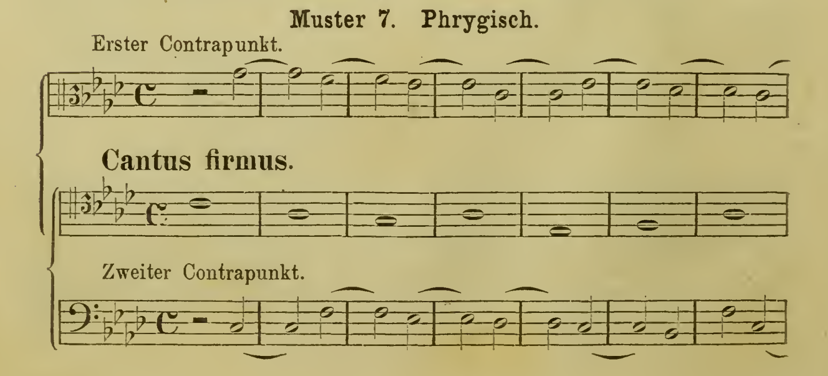


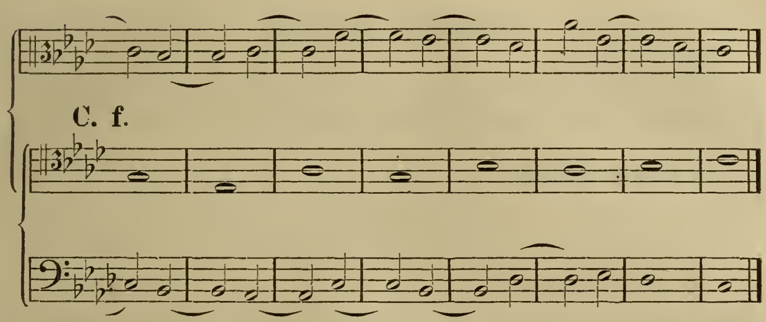
Im zweiten Fall würde die Bindung g—g falsche Quinten auf den schlechten Takttheilen ergeben.

Sechste Aufgabe.

1) Contrapunktire Bindungen im zweitheiligen Takt.

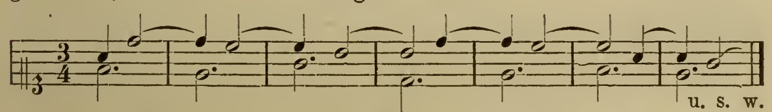
Muster 7. Phrygisch.
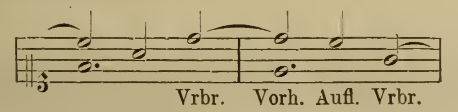




37. Im dreitheiligen Takt gelten dieselben Vorschriften über die Bindungen im allgemeinen, wie auch über die Vorhalte, nur fällt hier die Auflösung auf einen besonderen Takttheil, den zweiten, nnd die vorbereitende Consonanz auf den dritten.

In den folgenden Takten ist zwar das vorige Verhältniss hergestellt, aber auch in contrapunktischer Hinsicht keine neue Aufgabe gewonnen, sondern nur die vorige wiederholt.
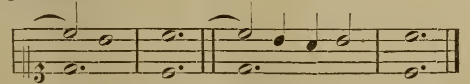


In der neuen Aufgabe gestalten sich also die drei Momente des Vorhaltes auf folgende Art:



38. Der Vorhalt darf nicht länger sein, als die Note, an die er gebunden wird, also ebenso lang oder kürzer.

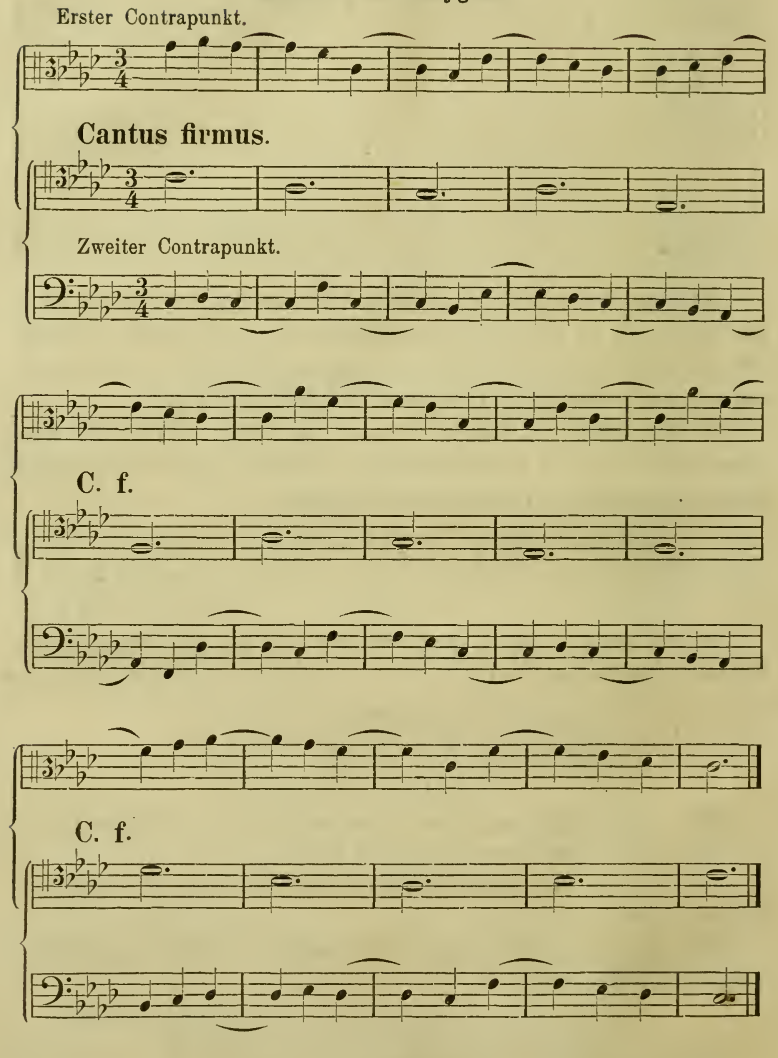
Der Vorhalt darf nicht kürzer sein als die Hälfte der Note, an die er gebunden ist.

Bei der Cadenz ist wieder nöthigenfalls eine kleine rhythmische Veränderung gestattet.



Sechste Aufgabe.

2) Contrapunktire Bindungen im dreitheiligen Takt.



§ 12.

Sechste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Gemischter Contrapunkt.

Gemischt nennt man einen Contrapunkt, der sich in beliebigen

Notengattungen bewegt, nach dem Ermessen des Componisten die verschiedenen Gattungen verbindend.

Bindungen überhaupt, besonders aber dissonirende (Vorhalte) gelten von Alters her für eine „Zierde des Contrapunktes.“ Besonders die Cadenz vollzieht man selten ohne eine dissonirende Bindung.

Hier ist auch der § 11,38 gegebenen Vorschrift über das rhythmische Verhältniss der gebundenen Noten zu gedenken.

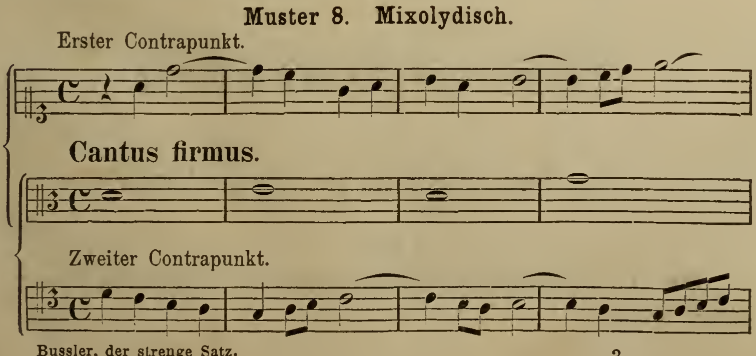
So wie es im dreitheiligen Mafse gestattet war, die zweite oder die dritte, auch die zweite und dritte als Durchgang dissoniren zu lassen, so ist es auch im zweitheiligen Mafse gestattet, zwei kleinere Noten des schlechten Takttheiles gegen eine grössere des guten Takttheiles dissoniren zu lassen, so dass also entweder beide dissoniren, oder nur die erste.

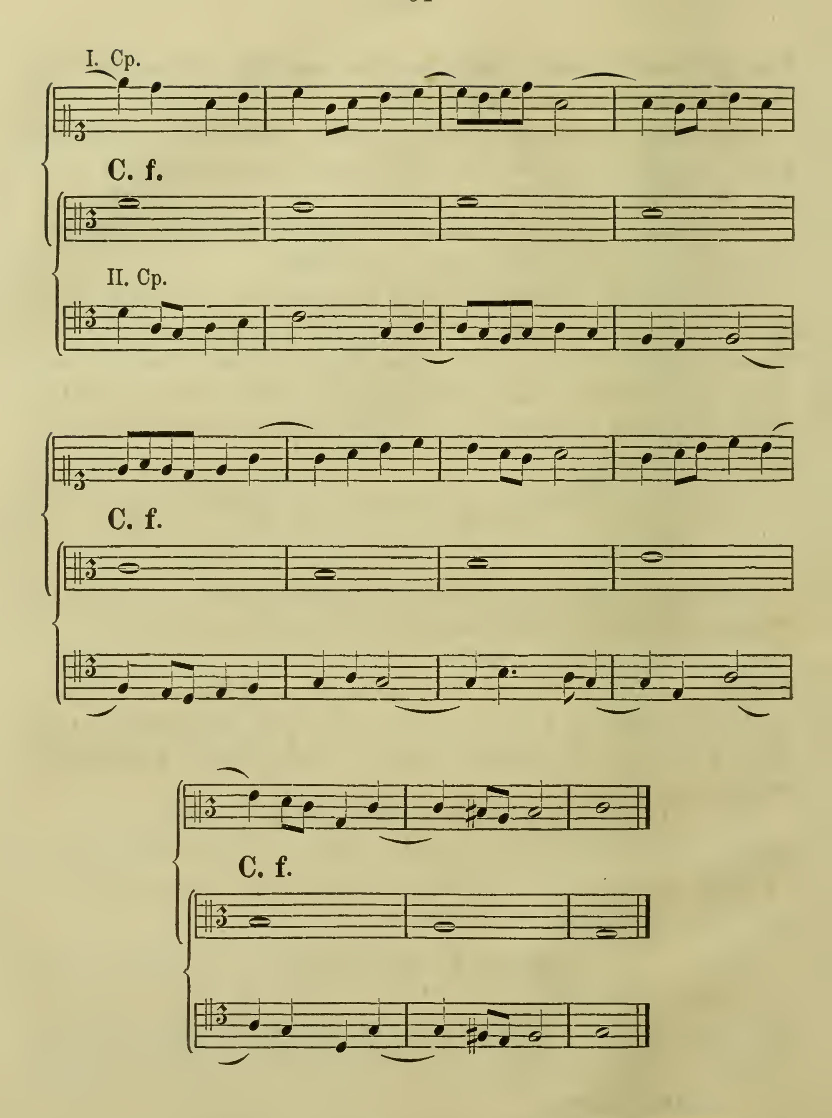


Uebrigens hüte sich der Schüler vor dem Irrthum, es müsse in solchen Sätzen durch die Bewegung des Contrapunktes immerwährend die Takteintheilung markirt werden. Dadurch würde er in den Fehler verfallen zu immer kleineren Notengattungen zu greifen, um es nicht an Mannichfaltigkeit fehlen zu lassen. Vielmehr soll Bewegung und Ruhe angemessen abwechseln, und auch nach lebhafterer Bewegung wieder Ruhe eintreten.

Je mehr es gelingt, unter den hier gegebenen schweren Bedingungen, dem Contrapunkte natürlichen Fluss zu verleihen, desto besser ist die Arbeit ausgeführt. Mit Kompositionen haben wir es auch hier nicht zu thun, sondern mit Uebungen.

Muster 8. Mixolydisch.





C. Der dreistimmige strenge Satz.

§ 13.

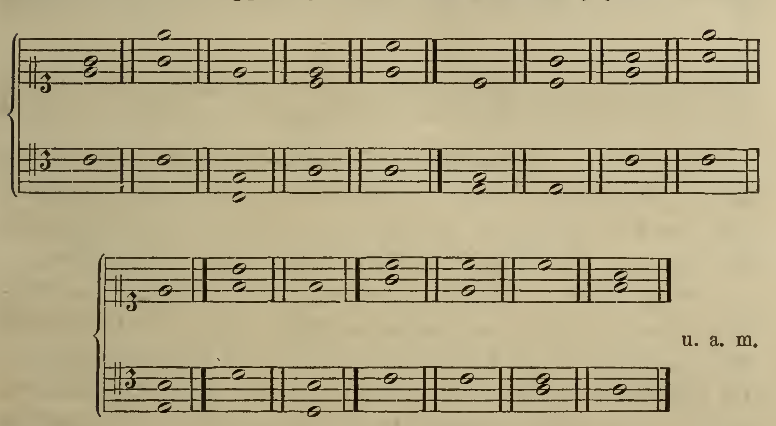
39. Im dreistimmigen strengen Satz sind folgende Zusammenklänge erlaubt:

1) Der grosse und kleine Dreiklang,

2) Die erste Umkehrung beider Accorde,
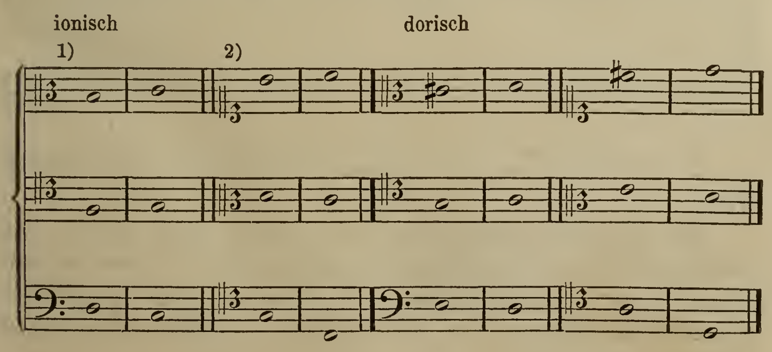
3) Die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, d. i. der Sextaccord mit kleiner Terz und grosser Sexte,
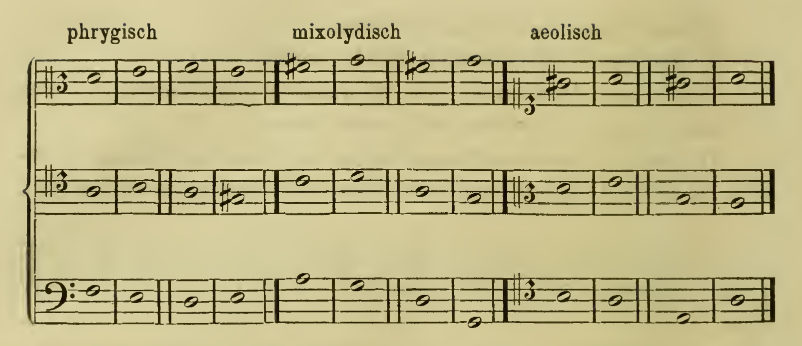
4) Alle im zweistimmigen Satz erlaubten Zusammenklänge, nachdem sie durch Verdoppelung eines Tones dreistimmig geworden sind.



Man ersieht aus dieser Zusammenstellung, dass sowohl das Intervall der reinen als das der übermässigen Quarte und deren Umkehrung, der verminderten Quinte, im dreistimmigen Satz als Zusammenklang vorkommen kann; jedoch nur zwischen den beiden Oberstimmen, nie zwischen der Unterstimme und einer von beiden Oberstimmen. Quartsextaccorde kommen also nicht vor.

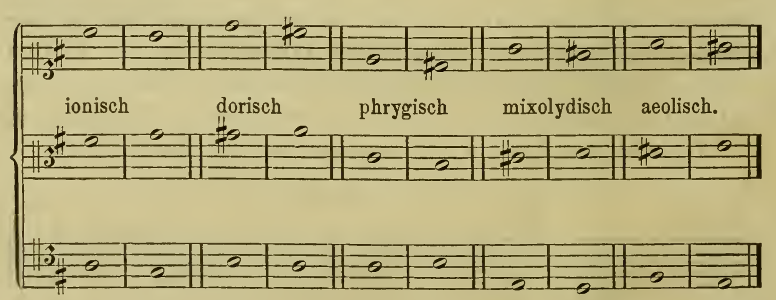
Die Cadenzen sind im dreistimmigen strengen Satz folgende:





Der letzte Zusammenklang, Schlussaccord, enthält nur in der zweiten phrygischen Cadenz die (grosse) Terz, in allen übrigen entweder nur den Grundton, oder Grundton und Quinte, zwei vollkommene Consonanzen. Die alten Meister bevorzugten immer diese Schlüsse.

Wenn indessen beide Unterstimmen die vollständige zweistimmige Cadenz enthalten, sei es hier gestattet, sich in der Oberstimme einer unvollkommenen Cadenz mit der Terz der Tonart zu bedienen. Im eigentlichen Kunststil des strengen Satzes war im Schlussaccord nur die grosse Terz erlaubt. Hierin muss indessen dem Lehrer freie Hand gelassen bleiben. Beim Selbstunterricht folge man dem Beispiele der Alten.



Die dritte (phrygische) Tonart schliesst nie mit der kleinen Terz.

Die phrygische Tonart ist auch die einzige, welche sich bei der Cadenz im Bass des aufsteigenden Leittons bedient. In den anderen Tonarten hat der Bass entweder die Dominante oder die abwärts fortschreitende Secunde vor dem Schlusston, wie die vorstehenden Beispiele zeigen.

Man kann also in der tiefsten Stimme nur solche Cantus firmus gebrauchen, welche die Cadenz abwärts bilden.

Bilde diese Cadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

40. Bei allen Cadenzen, in denen die dritte Stimme von der Quinte (Dominante) der Tonart in den Grundton führt, ist die grade Bewegung in die Oktave (auch in den Einklang) unvermeidlich und gestattet, aber nur in der Cadenz und nur in diesem Falle.

41. Der erste Zusammenklang ist ein grosser oder kleiner Dreiklang oder besteht aus zwei vollkommenen Consonanzen, z. B. reine Quinte und Octave, Einklang und Quinte, Einklang und Octave.

Im Uebrigen gelten für die Gattungen des dreistimmigen Satzes ganz dieselben Regeln, die vom einstimmigen und zweistimmigen Satze her bekannt sind.

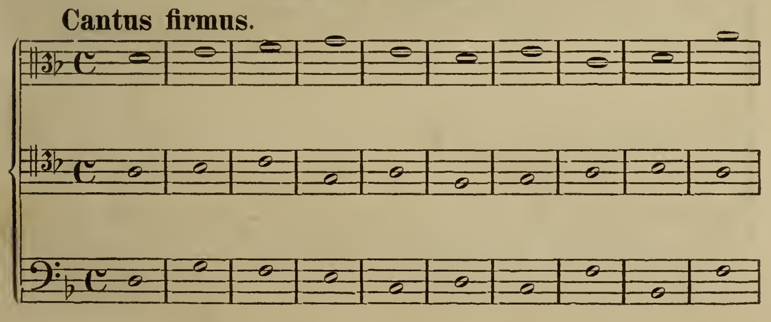
Alle Arbeiten sind daher an diesen zu prüfen.

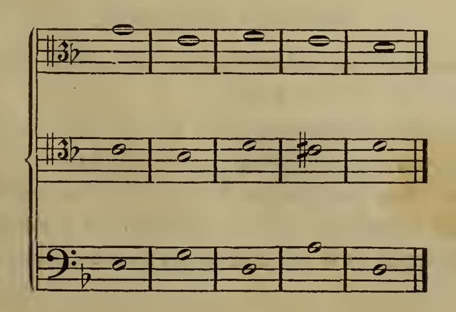
Achte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz Note gegen Note.

Muster 9. Aeolisch.

Cantus firmus.

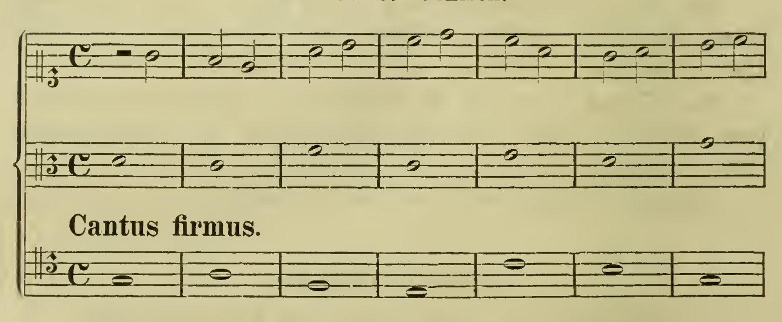


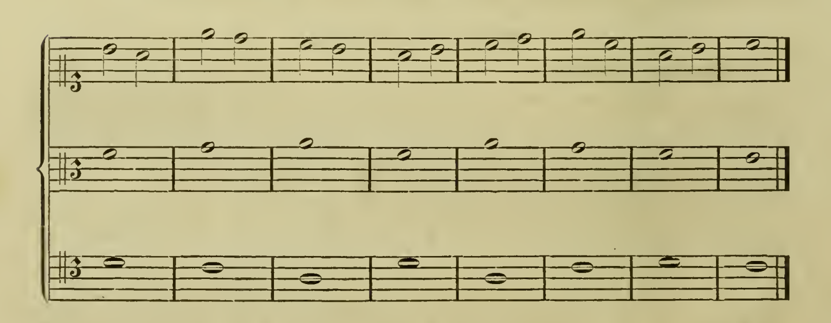


Neunte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz zwei Noten gegen eine. Bei dieser Aufgabe haben immer zwei Stimmen ganze Noten, eine: halbe.

Muster 10. Jonisch.





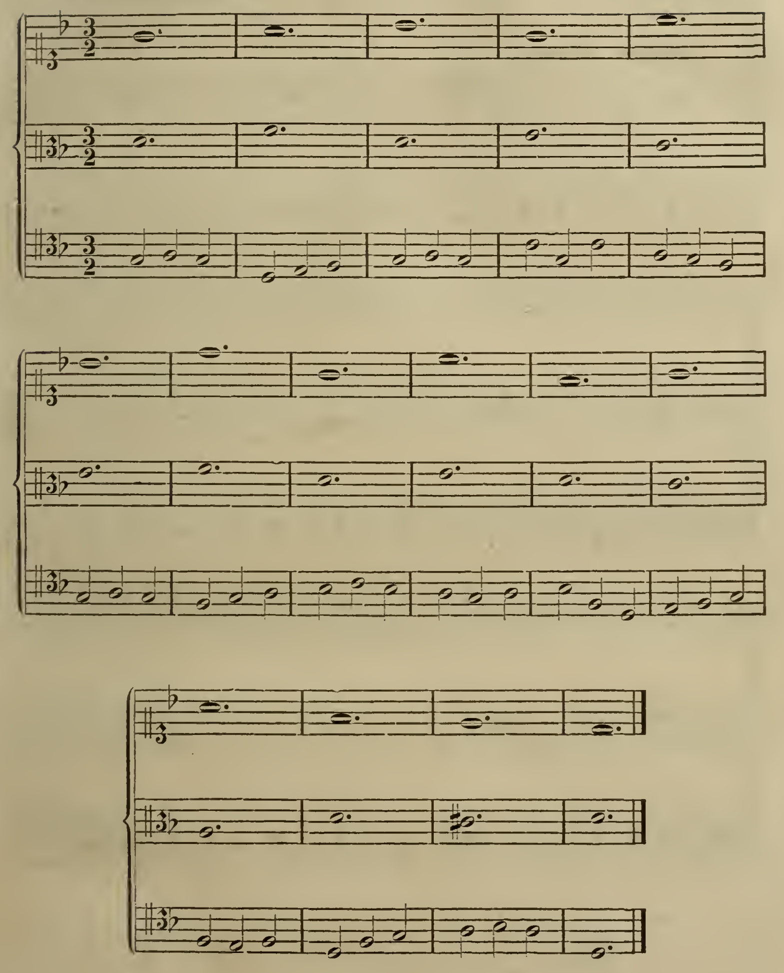
Zehnte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satze drei gegen eine. Bewegung immer nur in einer Stimme.

Es sei hier daran erinnert, dass die auf- und abwärts gerichteten Durchgänge immer den rückgängigen vorzuziehen sind.

Anmerk. Das von einigen Lehrern des strengen Satzes beliebte Verfahren, die Bewegung aus einer Stimme in die andere übergehen zu lassen, erleichtert zwar die Arbeit, ist aber auch viel weniger übend.

Muster 11. Aeolisch.
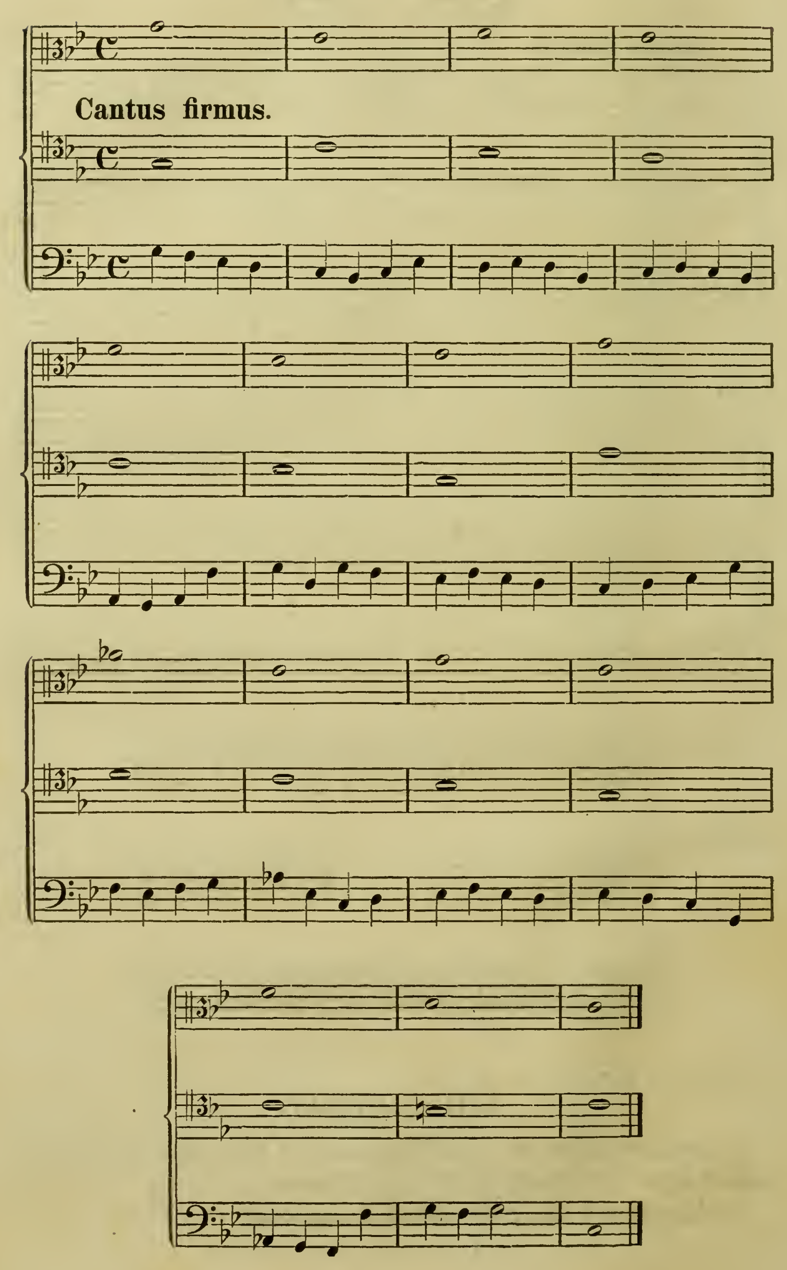


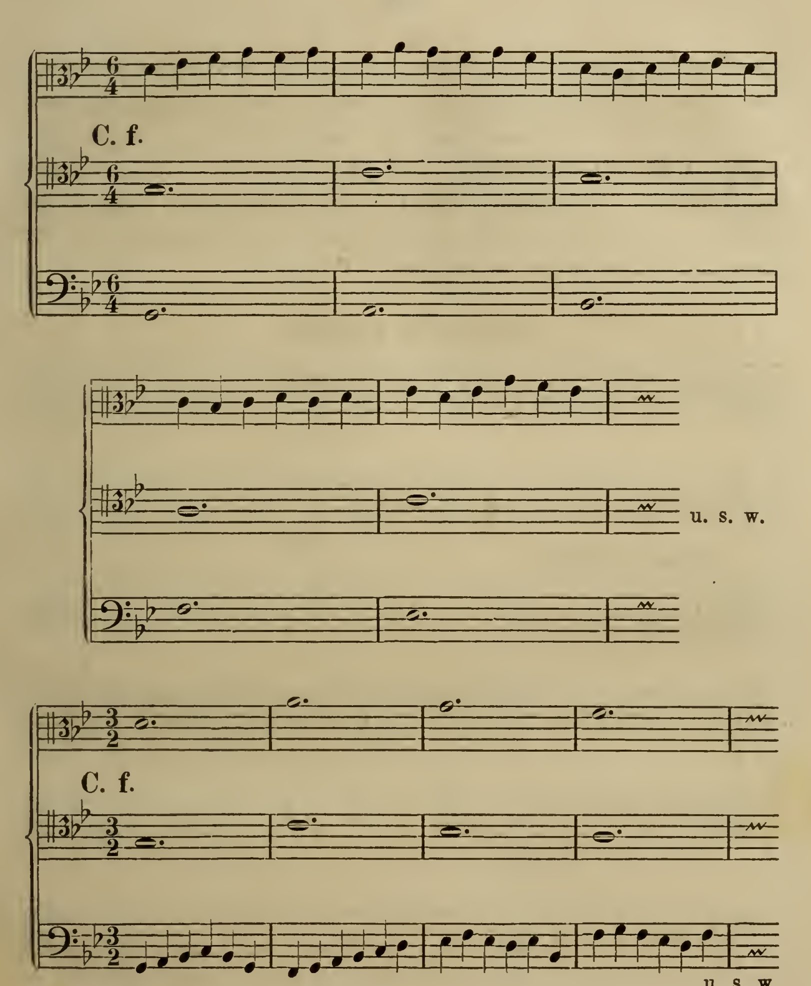
Elfte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz vier und sechs Noten gegen eine. Bewegung nur in einer Stimme.

Hier müssen alle guten Taktheile consoniren.

Muster 12. Dorisch.





Zwölfte Aufgabe.
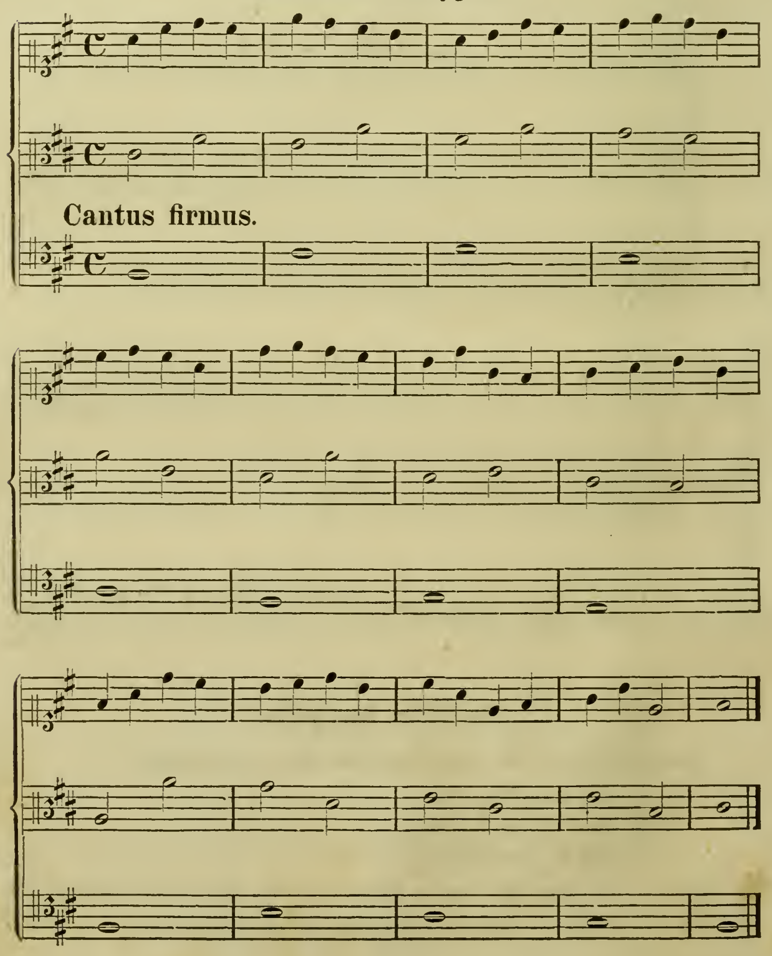
Contrapunktire im dreistimmigen Satz gleichzeitig:

1) 2 und 4 gegen eine,
2) 2 und 6 gegon eine,
3) 3 und 6 gegen eine.

Bei 1) hat also der Cantus firmus Ganze, der eine Contrapunkt Halbe, der andere Viertel. Bei 2) hat der Cantus firmus 𝅗𝅥., der eine

Contrapunkt 𝅗𝅥., der andre Viertel. Bei 3) hat der Cantus firmus 𝅝., der eine Contrapunkt 𝅗𝅥, der andre Viertel. Selbstverständlich könnte man dieselben Verhältnisse auch in anderen Notengattungen darstellen, z. B. im Dreivierteltakt durch punktirte Halbe, Viertel, Achtel; im Allabreve- (Zweieintel-) Takt durch Doppeltganze, Ganze und Halbe etc. Doch sind die zuerst angeführten Notengattungen für diese Art von Arbeiten am meisten in Gebrauch.

Muster 13. Phrygisch.



C. f.

u. s. w.

Schluss.

u. s. w.

u. s. w.

C. f.

u. s. w.

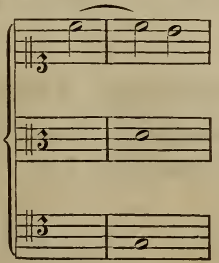
Die Uebungen zu dieser Aufgabe sind in nur geringer Anzahl, gleichsam versuchsweise, zu liefern, und können, nach Ermessen des Lehrers, auch gänzlich übergangen werden. Sie sind noch schwerer, als die vorhergehenden, ohne einen dieser Schwierigkeit entsprechenden Nutzen zu gewähren.

§ 14.
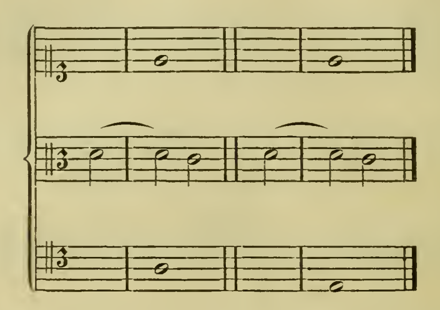
Bindungen im dreistimmigen Satz.

Die Bindungen geschehen im dreistimmigen Satz nach denselben Vorschriften, wie im zweistimmigen.
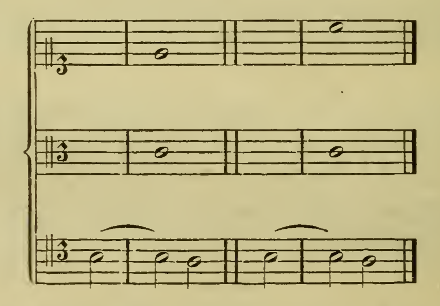
42. In der Oberstimme kann die dissonirende Septime gleichzeitig als Quarte zur dritten Stimme dissoniren.



43. In der Mittelstimme kann die gegen die Oberstimme dissonirende Secunde gleichzeitig gegen die Unterstimme als Quarte oder Septime dissoniren.



44. In der Unterstimme kann die gegen die eine Oberstimme dissonirende Sekunde gleichzeitig gegen die andere als Quarte oder als None dissoniren.

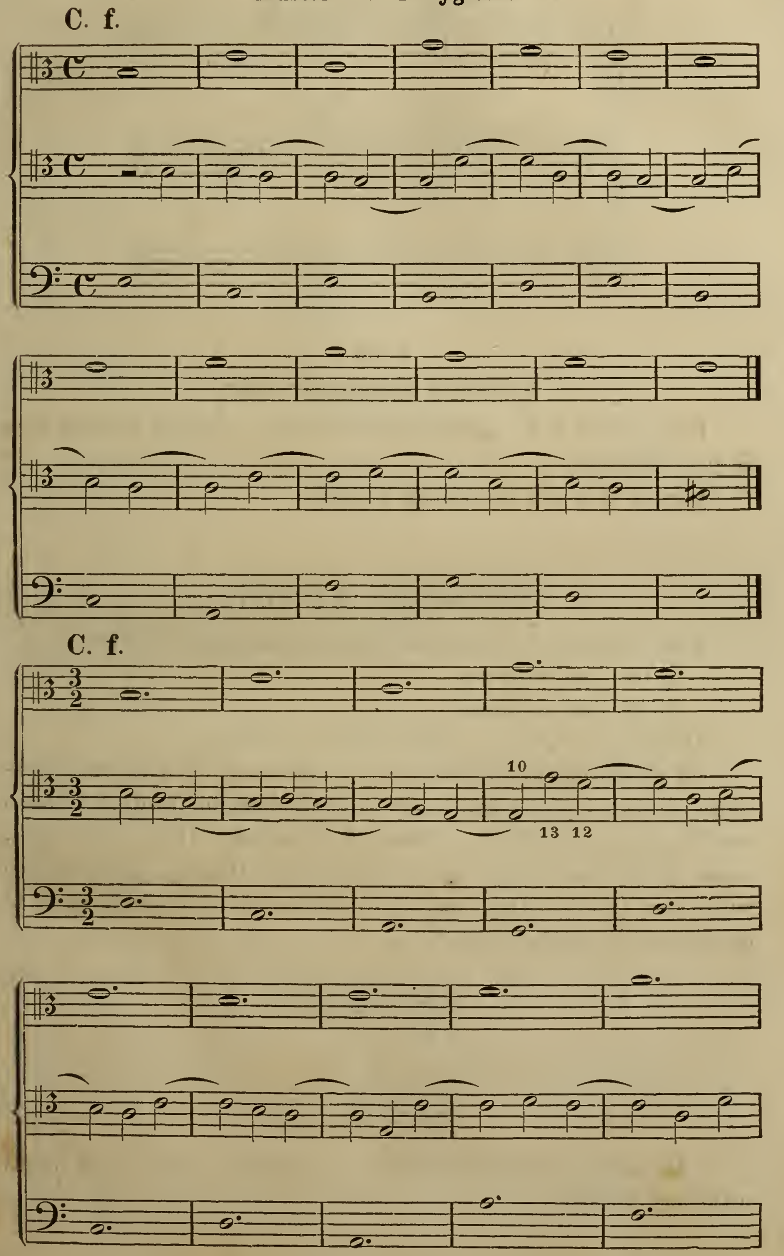


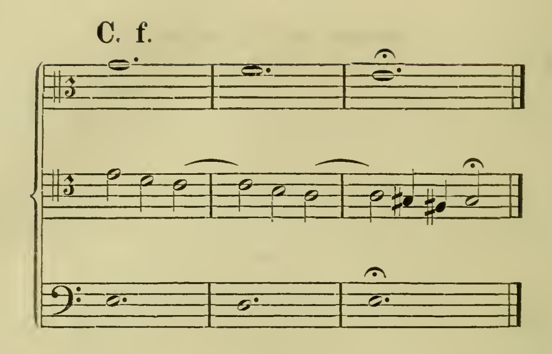
Der Unterschied, den die Harmonielehre (§ 35) zwischen None und Secunde, oder besser zwischen Secunden anderer und Secunden derselben Octave macht, und der dort für die Behandlung der Vorhalte von grossem Gewicht ist, fällt hier fort. Die None wird als Sekunde behandelt.

Dreizehnte Aufgabe.

Contrapunktire Bindungen in einer Stimme des dreistimmigen Satzes im zwei- und dreitheiligen Takt.

Muster 14. Phrygisch.





§ 15.

Gemischter dreistimmiger Satz.

Der gemischte Contrapunkt befindet sich entweder in einer oder in zwei Stimmen.

Pausen sind nur zu Anfang gestattet.

Vierzehnte Aufgabe.
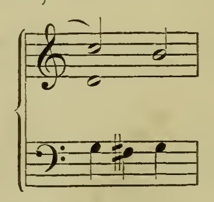
Bilde gemischte Contrapunkte im dreistimmigen Satz

1) in einer Stimme,

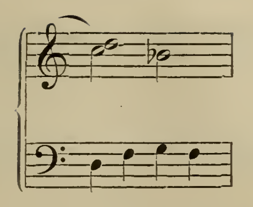
2) in zwei Stimmen.

Die erste Aufgabe ist die bei weitem wichtigere.

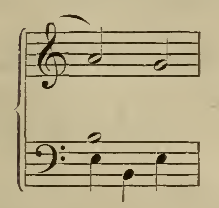
Im gemischten Contrapunkt in zwei Stimmen kann es wünschenswerth erscheinen, gelegentlich zu einer Bindung in längeren Noten eine Bewegung in kürzeren Noten festzuhalten. Dies ist gestattet, wenn die Bewegung durch einen rückgängigen Durchgangston erhalten wird, der bei der Auflösung des Vorhalts auf den Ausgangston in derselben Stimme zurückführt,



oder wenn der eingeschobene Ton entweder zum Cantus firmus und dem Vorhalt,



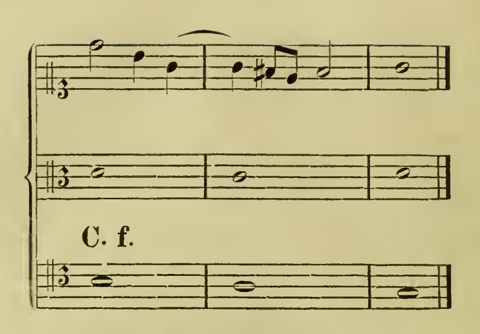
oder zum Cantus firmus und der folgenden Auflösung des Vorhaltes consonirt.



Doch haben wir es in allen drei Fällen mit Ausnahmen zu thun.

Muster 15. Mixolydisch.

Cantus firmus.



Muster 16. Aeolisch.

Cantus firmus.

D. Der vierstimmige strenge Satz.

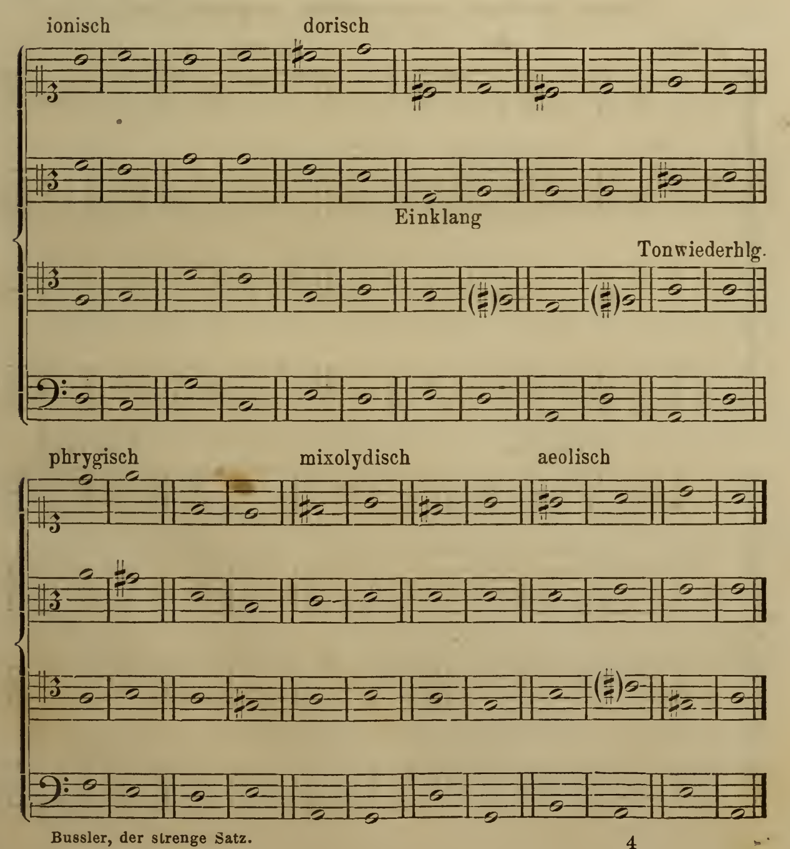
§ 16.

Im vierstimmigen Satz wiederholen sich dieselben Aufgaben, mit denselben Regeln und Ausnahmen, wie im dreistimmigen Satz.

45. Die Cadenz wird vierstimmig:

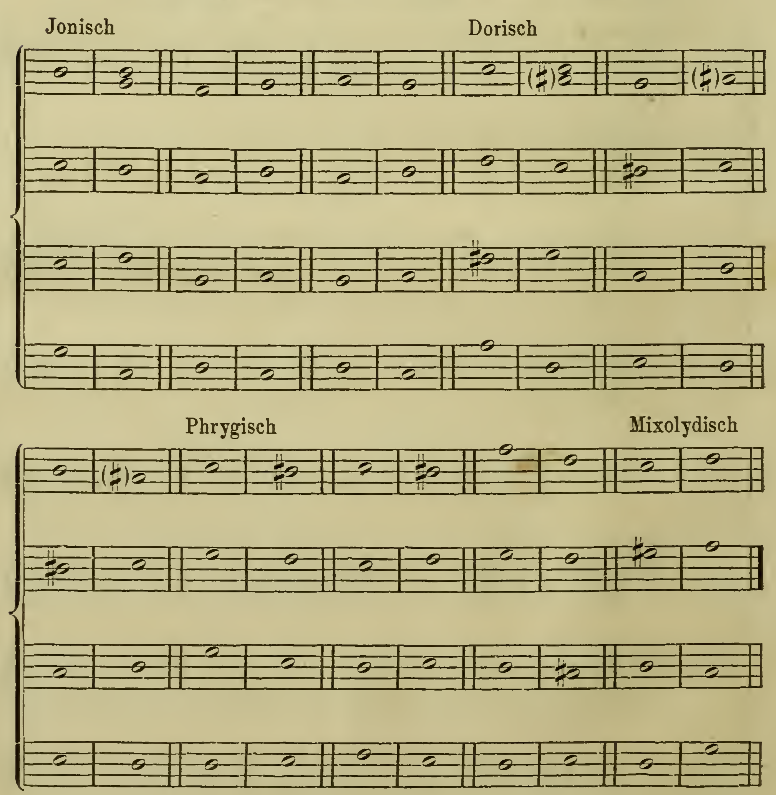
im ersten Accord durch Verdoppelung eines Tones; (doch wird in der ersten, zweiten, fünften und sechsten Tonart der Leitton, die grosse Septime der Tonart, nicht verdoppelt; in der dritten wird die abwärts gehende (kleine) Secunde nicht verdoppelt;)

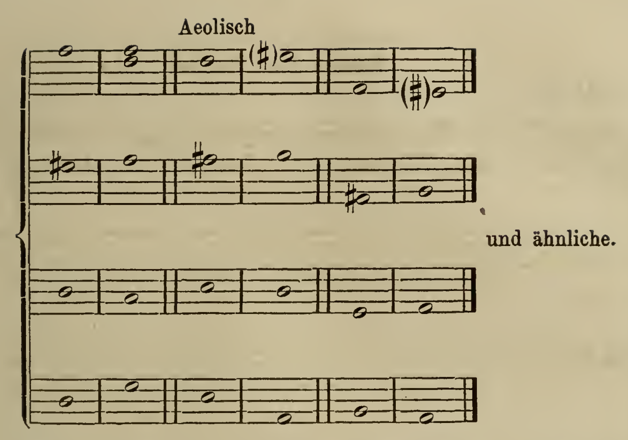
im zweiten Accord durch Vervollständigung des Dreiklanges, indem man diesem die fehlende Terz oder Quinte hinzufügt — oder Grundton oder Quinte verdoppelt.



Wo die Unterstimmen die vollständige zweistimmige Cadenz schon haben, muss man sich in den Oberstimmen mit einer unvollkommenen Cadenz begnügen. Es darf dies umsomehr geschehen, als die vorliegenden Arbeiten nicht als selbständige abgeschlossene Musikstücke betrachtet werden müssen. Selbstverständlich ist dieser Fall nicht absichtlich herbeizuführen, sondern nur, wo es die Beschaffenheit des Cantus firmus nöthig macht, zu berücksichtigen. Besonders bei den späteren Gattungen bietet sich hierdurch eine Erleichterung der Arbeit, und kommt es nicht darauf an, wenn ausnahmsweise einmal ein Satz ohne Quinte, mit Terz in der Oberstimme schliesst. Vgl. Muster 20.

Unvollkommene Cadenzen,
deren man sich ausnahmsweise bedienen darf.





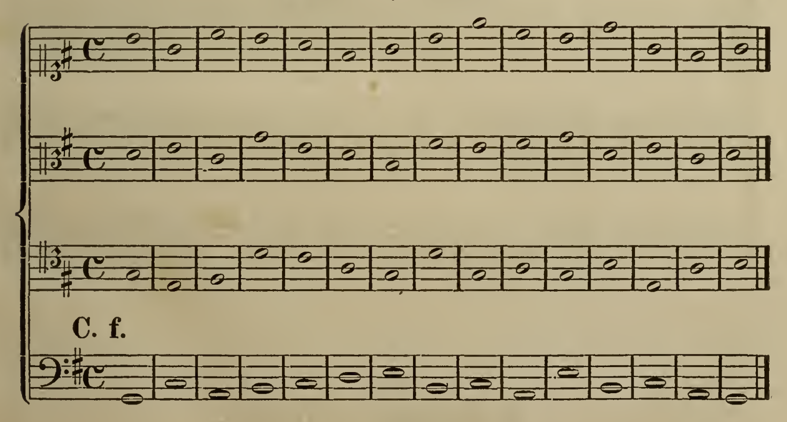
Der Bass bildet auch hier nie Cadenz mit dem aufsteigenden Leitton, ausgenommen in der phrygischen Tonart.

Bilde die Cadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

Funfzehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz Note gegen Note.

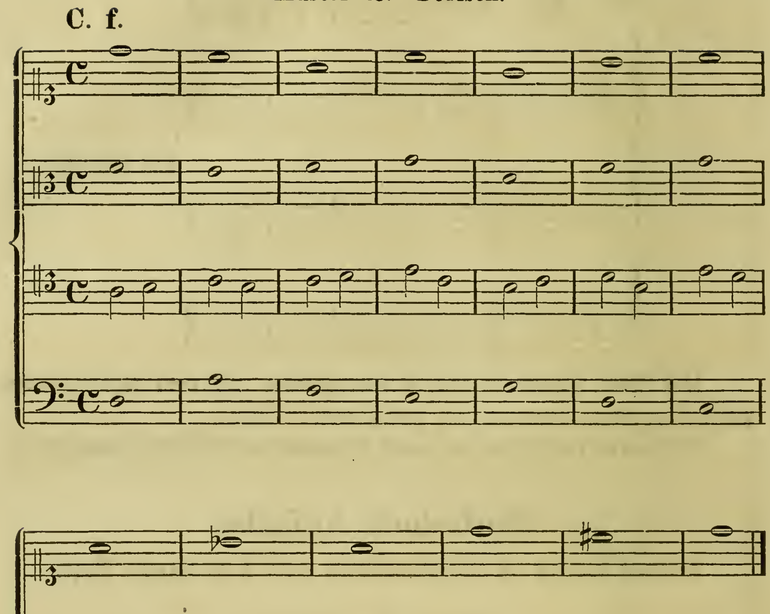
Muster 17. Jonisch.

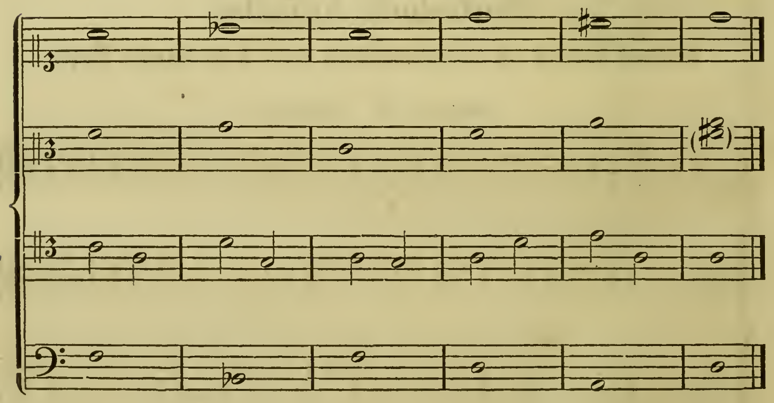


Sechszehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz zwei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.

Muster 18. Dorisch.

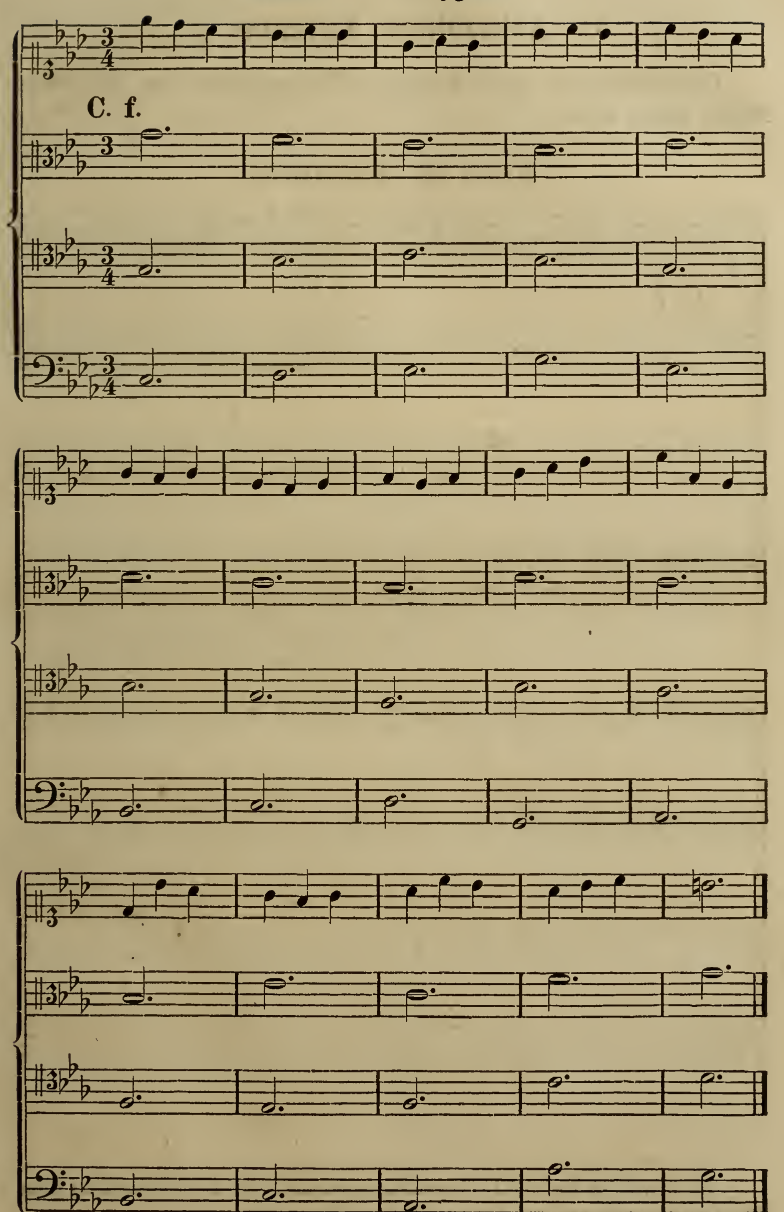




Siebzehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz drei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.
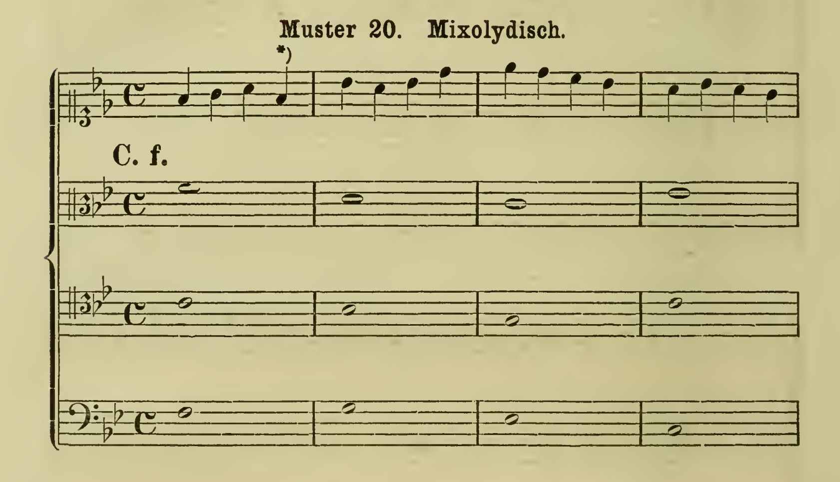
Muster 19. Phrygisch.

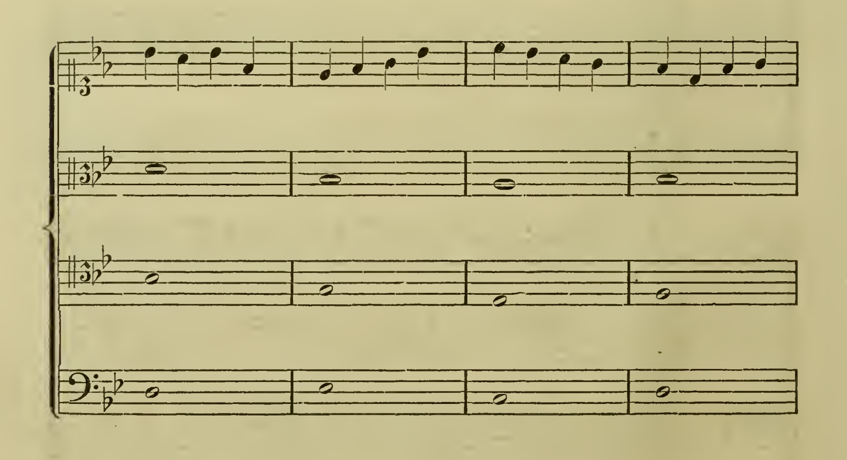


Achtzehnte Aufgabe.

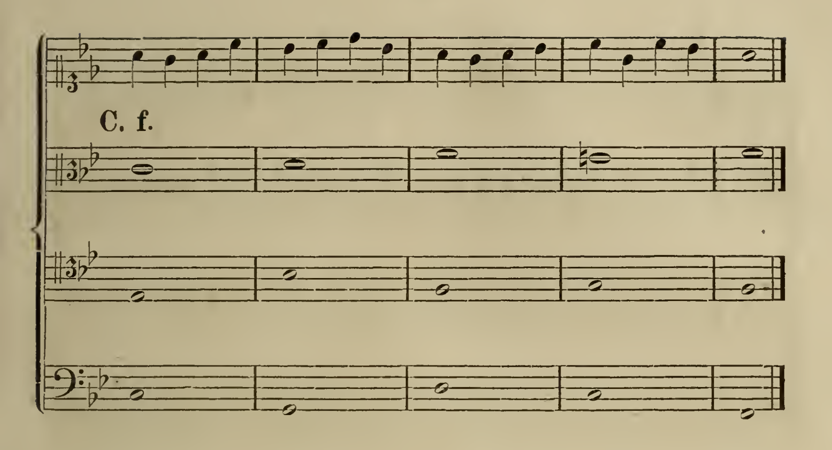
Contrapunktire unter denselben Bedingungen vier und sechs Noten gegen eine.

Muster 20. Mixolydisch.





*) Dieser Einklang mit dem Alt ist dadurch entschuldigt, dass die vier Viertel des ersten Taktes als Figuration des einen Tones f betrachtet werden können.



Neunzehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz gleichzeitig

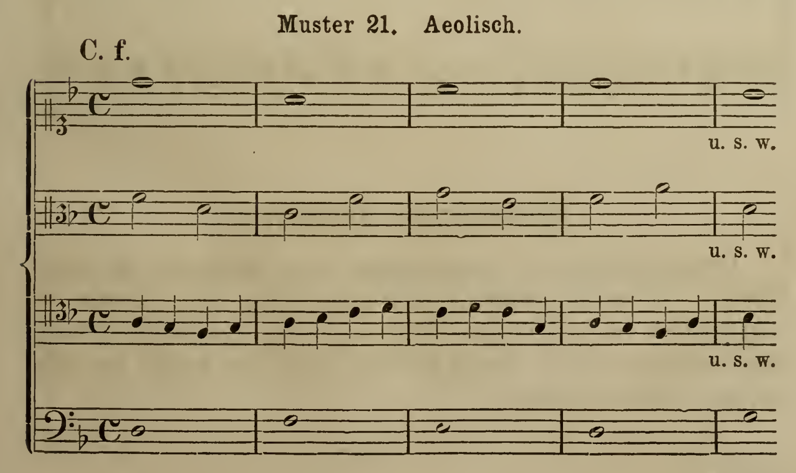
1) Note gegen Note, zwei gegen eine, vier gegen eine;

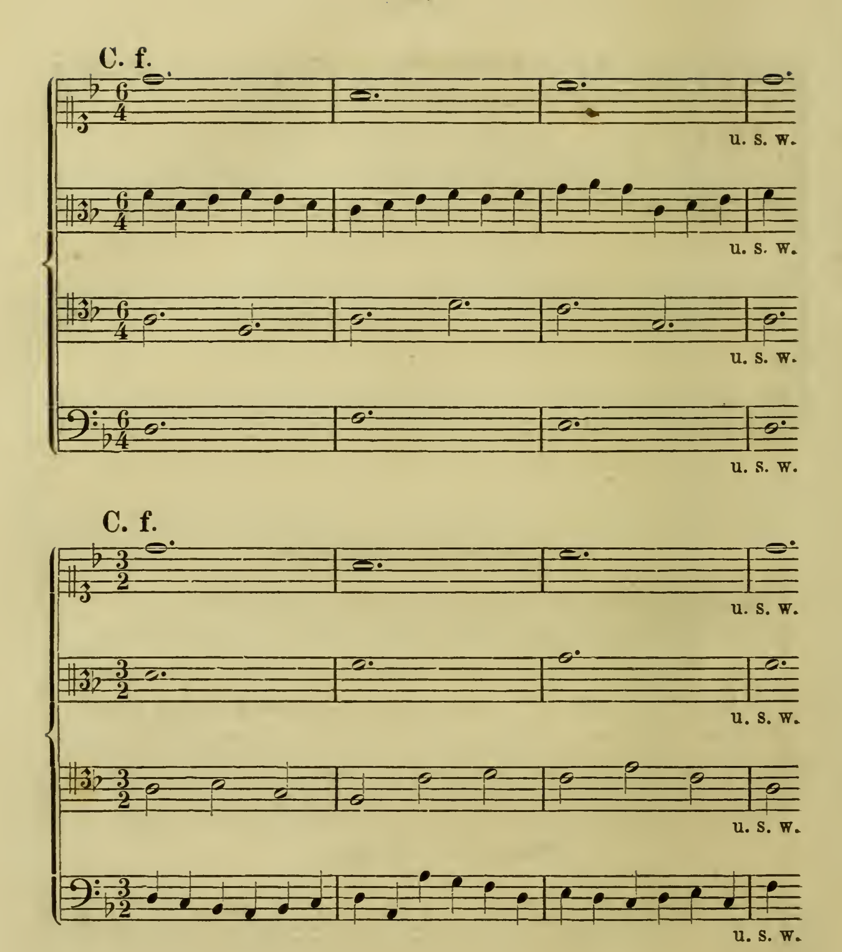
2) Note gegen Note, zwei gegen eine, sechs gegen eine;

3) Note gegen Note, drei gegen eine, sechs gegen eine.

Diese, hier sehr schwierige, im freien Satz äusserst leichte Aufgabe, ist nur in einzelnen Beispielen zu lösen.

Muster 21. Aeolisch.

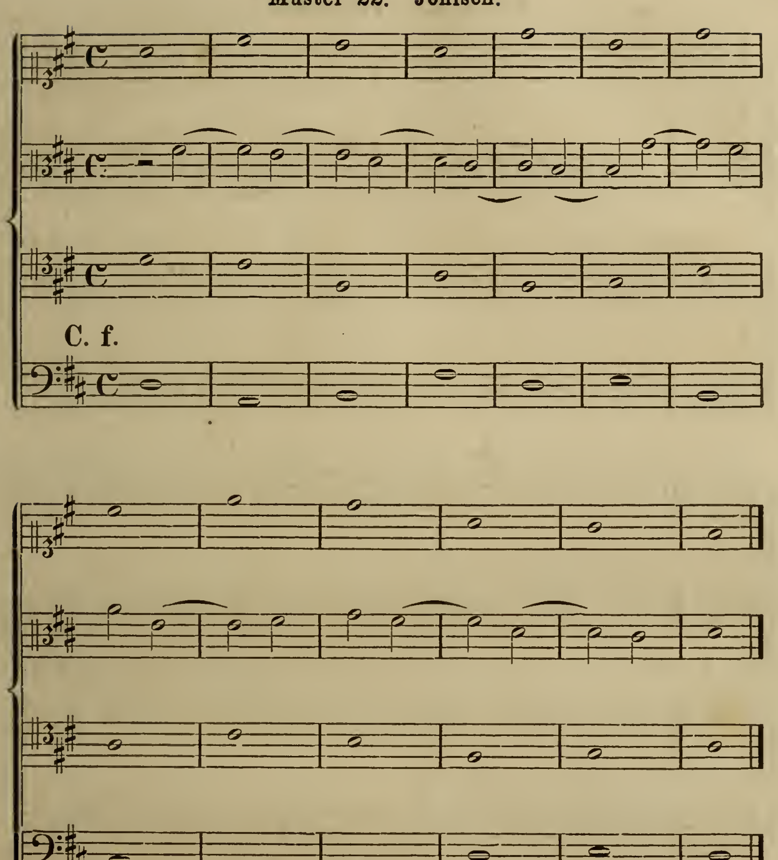




Zwanzigste Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz Bindungen in einer Stimme. Die anderen Stimmen Note gegen Note. Diese Aufgabe ist hauptsächlich im zweitheiligen Takt zu lösen, weil dieser grössere Schwierigkeiten bietet. Einige Beispiele möge der Schüler im dreitheiligen Takte ausführen.

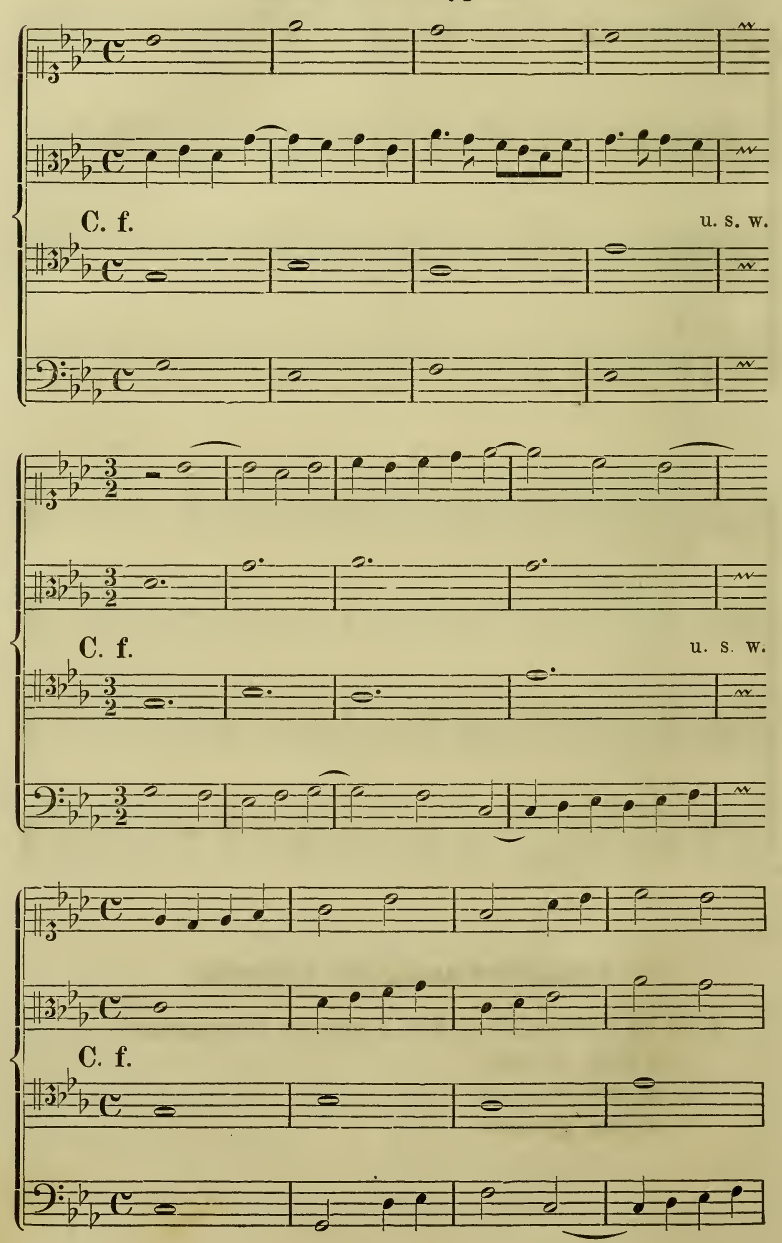
Muster 22. Jonisch.

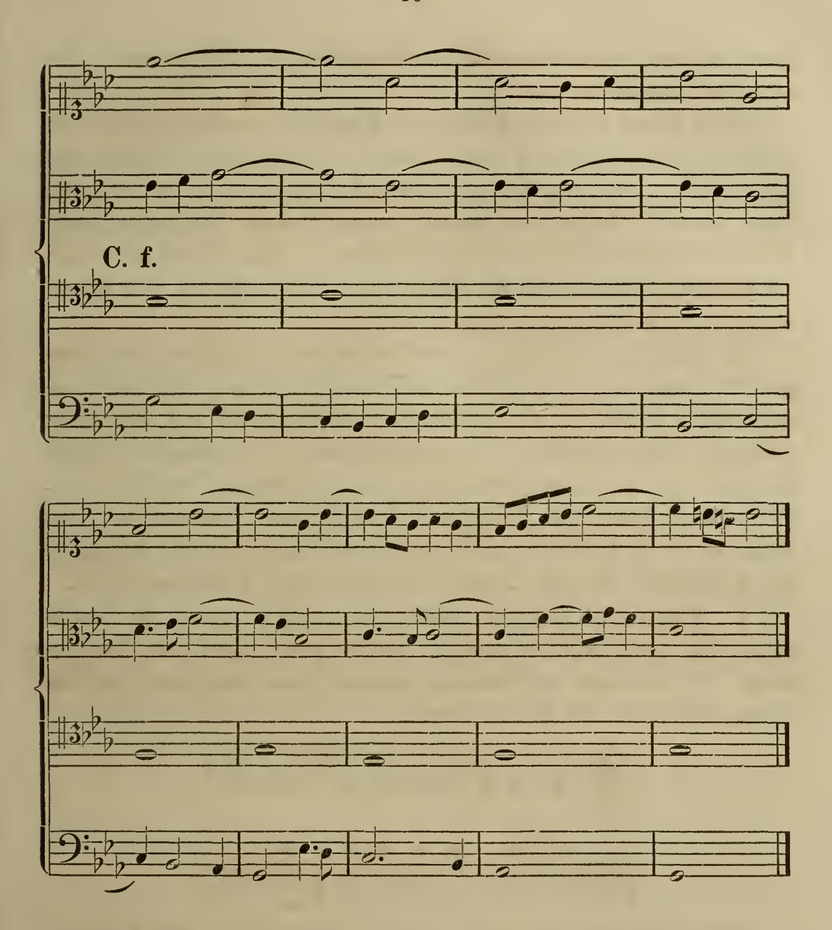


Einundzwanzigste Aufgabe.

Bilde im vierstimmigen Satz gemischte Contrapunkte
1) in einer Stimme
2) in zwei Stimmen
3) in drei Stimmen.

Muster 23. Phrygisch.





§ 17.

Freiheiten im strengen Satz.

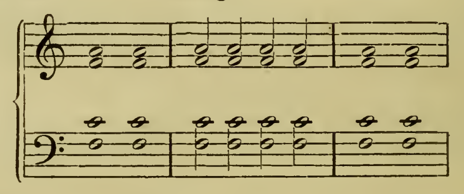
Die Werke der alten Meister, die dem Kunststil des strengen Satzes angehören, bilden noch heute einen wesentlichen Bestandtheil unseres religiösen Musikschatzes, und haben den Vergleich, auch mit den grössten Leistungen späterer Zeit, keineswegs zu scheuen. Wie sehr die Gegenwart sich der hohen Bedeutung derselben bewusst ist, beweisen, ausser den häufigen Aufführungen und selbst Nachahmungen, ganz besonders die zahlreichen neuen Ausgaben jener Werke bei den Nationen, die in Cultur und Kunstpflege gleichstehen. Das Studium

derselben kann daher dem ernst strebenden Compositionsschüler durchaus nicht erspart werden.

Doch haben die alten Meister die Regeln des strengen Satzes mit derselben künstlerischen Freiheit befolgt, wie die grossen Meister des harmonischen Stils die Regeln der Harmonielehre, d. h. sie sind, wie diese, durch die Regel zum Gesetz vorgedrungen. Die Lehre aber, welche sie auch sei, kann dem Gesetz, — das an sich nur eines wissenschaftlichen Ausdrucks fähig ist, — nur durch die Regel mit ihren Ausnahmen entsprechen.

Es ergeben sich daher gewisse Freiheiten, die wegen ihres häufigen Vorkommens hier aufgeführt werden müssen, und, von denen ausnahmsweise Gebrauch zu machen dem Schüler unter der Bedingung gestattet sein soll, dass er sich dieses Gebrauches vollkommen bewusst ist, und sich auf diesen Paragraphen des Lehrbuches beziehen kann. (Wie Hrml. Dreissigste Aufgabe.) Von seltenen, ausserordentlichen Einzelheiten ist hier also durchaus nicht die Rede, ebenso wenig von den Freiheiten, die sich Stümper aus Ungeschick genommen haben.

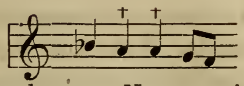
I. Tonwiederholung findet sich häufig, sowohl im Cantus firmus als auch im Contrapunkt, und ist meist durch den Text bedingt. Oft verweilen die Stimmen mehrere Takte lang auf denselben Tönen, indem sie den Text absingen.



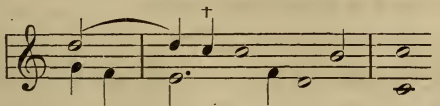
Eine besondere Anwendung dieses Verfahrens ist das Psalmodiren, Absingen des Textes auf demselben Accord, nach der metrischen Quantität der Silben, — nicht nach dem Mafse bestimmter musikalischer Notengattungen, — mit einem Schlussfall auf den letzten Sylben.

Bei der Durcharbeitung der Gattungen durfte natürlich die Tonwiederholung mit einer einzigen Ausnahme nicht gestattet werden, weil ihre Anwendung nichts weiter wäre, als die Veränderung einer Gattung in eine andere. Von jetzt an mag der Schüler, zu Gunsten anderer Vortheile, von derselben ausnahmsweise Gebrauch machen.

Eine melismatische Tonwiederholung enthält folgende sehr häufige, meist derselben Textsylbe angehörende Figur.



II. Bindung einer längeren Note an eine kürzere kommt zwar nicht vor, doch findet sich sehr häufig eine melismatische Figur, welche den folgenden Ton durch eine kürzere Note vorher angibt, gleichsam anticipirt:



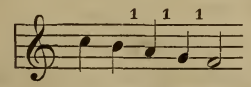
Dieser Gebrauch erinnert an die Vorhalte der Harmonielehre zur sechsundzwanzigsten Aufgabe, welche ohne Bindung, in derselben Stimme durch denselben Ton, aber in kürzerer Note, vorbereitet sind. Doch wird hier, im strengen Satz, die kurze Note nie als vorbereitende Consonanz zur Dissonanz angesehen, sondern erst die folgende längere Note dient zur Vorbereitung des Vorhaltes, und muss selbst als Consonanz eintreten; wie oben die ganze Notec, welche Vorbereitung und Vorhalt einschliesst. Bindungen, bei denen die angebundene (zweite) Note um mehr als die Hälfte kürzer ist, als die erste,



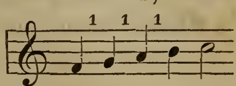
finden sich wohl, aber selten.

III. Kreuzung der Stimmen, d. h. das gegenseitige Ueberschreiten derselben, so dass die tiefere über der höheren, die höhere unter der tieferen zu stehen kommt, ist sehr häufig. Man wird es in fast allen bewegteren und reicher ausgeführten Sätzen der alten Meister finden. Gar nicht vorkommen wird es nur in wenigen ganz einfach declamatorisch gehaltenen.

IV. Der Tritonus, die Folge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung, findet sich in der einzelnen Stimme äusserst selten, wohl nur, wenn die diatonische Fortschreitung von der Octave der Durtonleiter abwärts

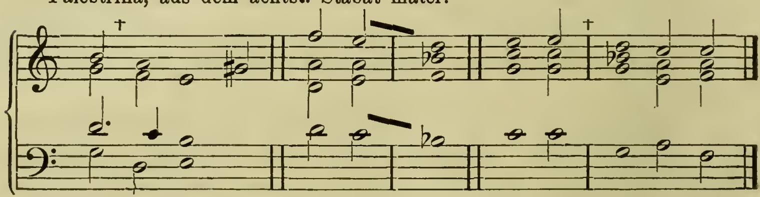


oder zur Octave derselben aufwärts, führt.

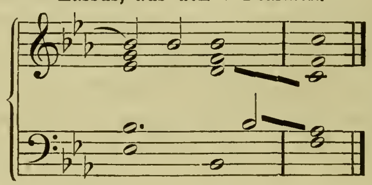


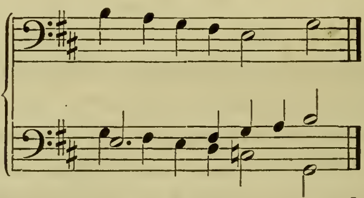
Dagegen ist der Tritonus im Zusammenklang im mehr als zweistimmigen Satz sehr häufig. Nicht nur, dass die Seite 13 angeführten Fortschreitungen gradezu in regelmässigem Gebrauch sind, auch die unmittelbare Folge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten findet sich überall. Hier folgen einige Beispiele aus den bekanntesten Werken von Palestrina und Lassus zur Bestätigung.

Palestrina, aus dem achtst. Stabat mater.



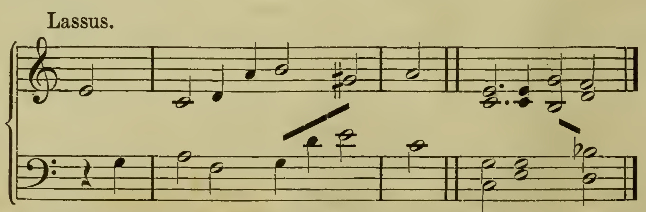
Lassus, aus den 7 Psalmen.





V. Ebenso sind die, dem Tritonus verwandten Erscheinungen des Querstandes sehr häufig, aber keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen.

Lassus.

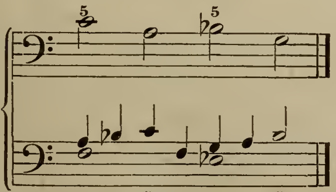


Im ersten Beispiele folgen Tritonus und Querstand unmittelbar aufeinander.

Solche Fälle sollen hier gar nicht erwähnt werden, in denen der Querstand sich über mehrere Zusammenklänge hinaus geltend macht. Denn die Regeln der Alten beziehen sich nur auf die *Einzelstimme*, den *Zusammenklang*, die *Fortschreitung* zwischen zwei Zusammenklängen in Bezug auf das gegenseitige Verhältniss von je zwei Stimmen. Grade so bilden sie den metrischen und logischen Accent nicht durch den Takt, sondern durch die Bewegung der Stimme.

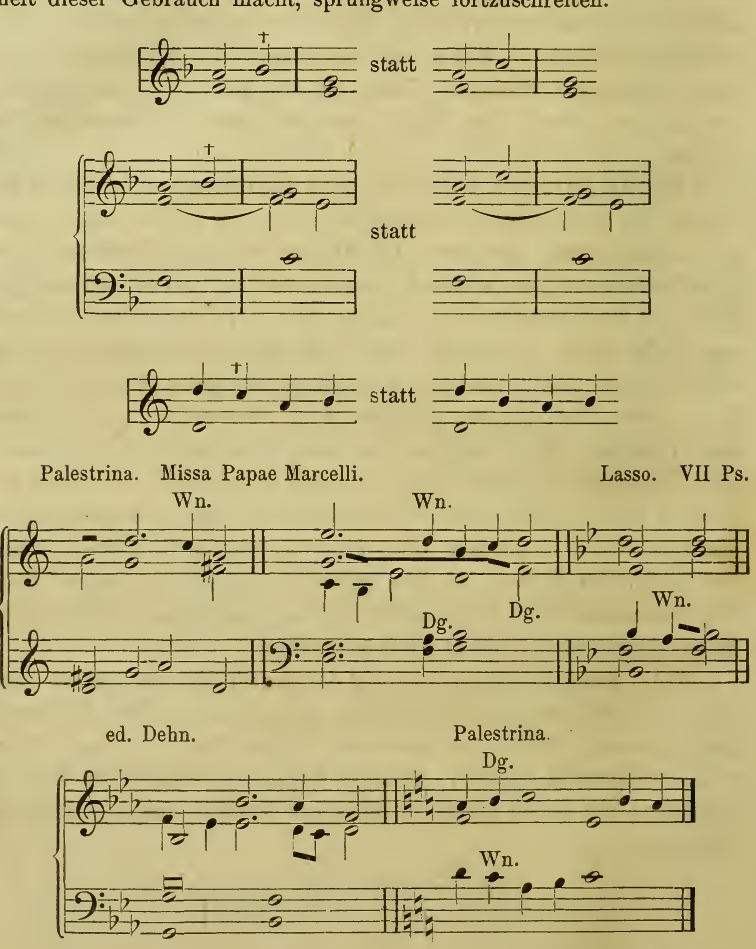
VI. *Grade Bewegung in eine vollkommene Consonanz* wurde hier nur bei den Cadenzen des drei- und vierstimmigen Satzes, als unumgänglich, gestattet. Die Meister des alten Kirchenstils dagegen vermeiden dieselbe beinahe ausnahmslos nur im *zweistimmigen* Satz, im dreistimmigen viel weniger, im *vier-* und *mehr*stimmigen gar nicht mehr. Allerdings lassen sich über ihr Verfahren gewisse subtile Regeln mit zahlreichen Ausnahmen aus ihren Werken ableiten, doch würde der Versuch, dieselben hier aufzustellen, den Anfänger nur verwirren. Mit Ausnahme des einen, oben erlaubten, regelmässigen Gebrauches bei der Cadenz, hat sich der Schüler der graden Bewegung in eine vollkommene Consonanz nur dann ausnahmsweise zu bedienen, wenn er dadurch einen anderen erheblichen Fehler vermeiden kann. Auch wenn es ihm gelingt, dadurch eine längere Folge von Sextaccorden zu unterbrechen oder zu vermeiden, wird er einen guten Gebrauch von dieser Freiheit machen.

VII. *Falsche Quinten und Octaven* auf den guten Taktheilen, durch den dazwischenliegenden schlechten Taktheil ungenügend gedeckt, finden sich zuweilen, dürfen aber von dem Schüler nicht nachgeahmt werden. In dem folgenden Beispiel des *Lassus* verbinden sich solche falsche Quinten mit Tritonus und Kreuzung der Stimmen.



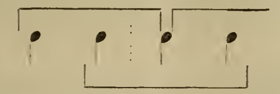
Die Quintenparallele fällt hier dadurch noch mehr in's Ohr, dass die zweite Stimme, indem sie die erste kreuzt, auf dem schlechten Taktheil dieselbe Quinte noch einmal hervorhebt.

VIII. Die Wechselnote ist eine Dissonanz, welche als melodischer Hülftston an Stelle einer Consonanz steht, und von der Freiheit dieser Gebrauch macht, sprungweise fortzuschreiten.

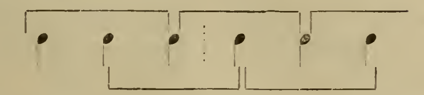


Zu den Wechselnoten zählte man auch diejenigen Vorhalte, welche (nicht vorbereitet, aber) durch stufenweise Fortschreitung eingeführt und deshalb den Durchgängen nahe verwandt sind. (Vgl. Hrml. § 41.) Beschränkter Gebrauch derselben wurde § 12 für gewisse Fälle gestattet. Sie kommen bei vier und sechs Noten gegen eine auf den guten Takttheilen vor, doch nie auf dem ersten.

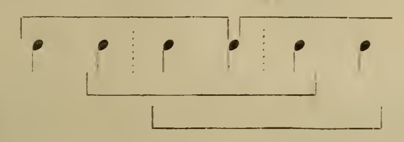
Der Viervierteltakt wird dabei angesehen und behandelt, als bestände er aus ineinandergefügten Dreivierteltakten:



ebenso der Sechsvierteltakt:

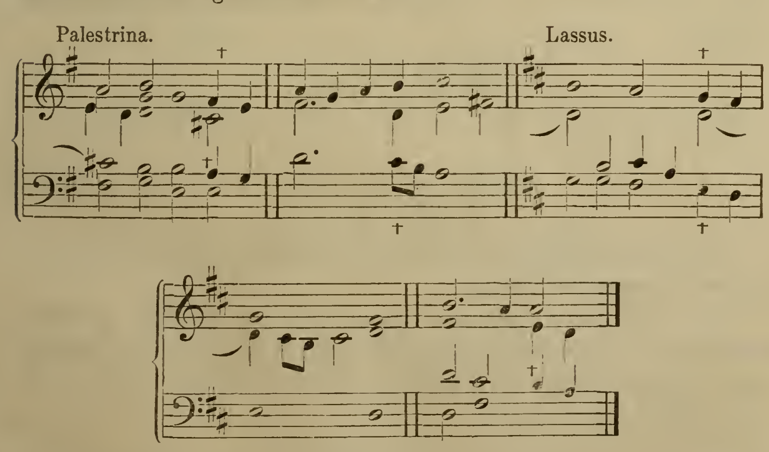


der Dreihalbetakt aus in einandergefügten Viervierteltakten:



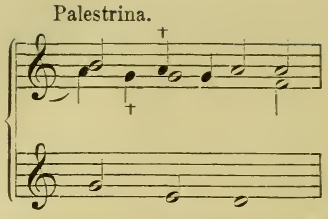
Hier bezeichnen die senkrechten Strichelchen die guten, und die durch den untergeschobenen drei- oder oder viertheiligen Takt gleichsam gut gewordenen Takttheile. Die punktirten Linien markiren die ursprüngliche Takteintheilung.

Hier folgen einige Beispiele dieser Art von Wechselnoten, eigentlich stufenweis eingeführten Vorhalten:

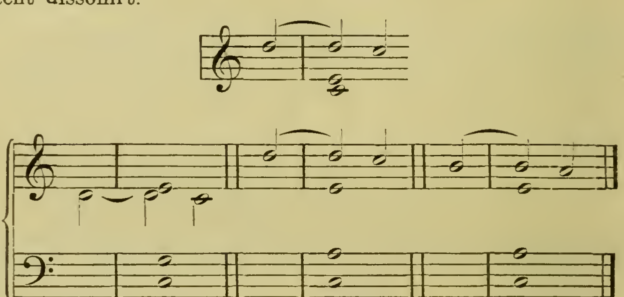


Anticipation (vgl. 2) Bindung) und Wechselnote unmittelbar hintereinander:

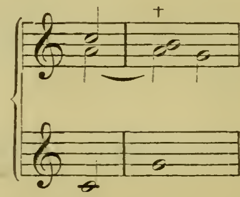
Palestrina.



X. Die Secunde erscheint zuweilen als None oben gebunden, besonders wenn sie gleichzeitig als Secunde, Quarte oder Septime regelrecht dissonirt.

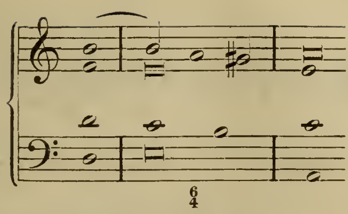


Doch kommt es auch vor, dass die Secunde derselben Octave oben gebunden erscheint, besonders wenn sie gleichzeitig als Secunde unten gebunden ist, wo dann drei benachbarte Töne zusammen erklingen.

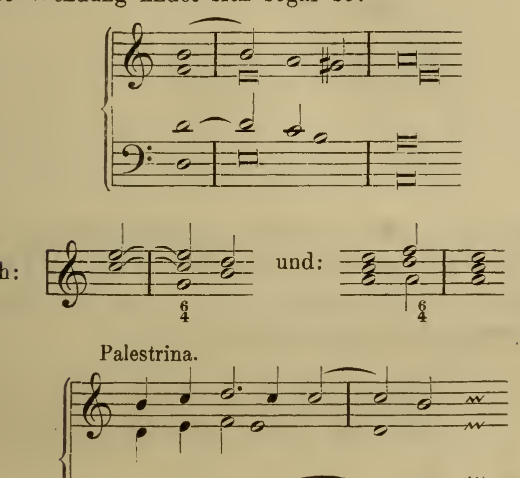


Diese oben und unten gebundene Secunde findet sich auch bei neueren Componisten häufig.

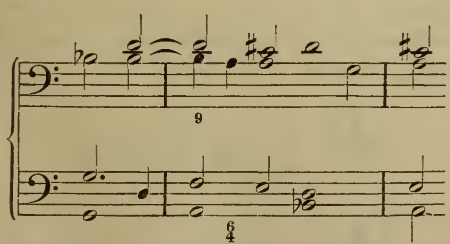
XI. Eine Art Orgelpunkt (liegen bleibender Basston bei freier Bewegung der Oberstimmen) erzeugt häufig, besonders bei der Cadenz, einen Quartsextaccord, welcher auf einen Vorhalt folgt, und einen solchen vorbereitet.



Diese Wendung findet sich sogar so:

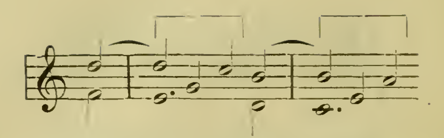


In der folgenden, etwas verwickelten, Stelle des Lassus verbindet sich ein Quartsextaccord mit dem Vorhalt einer kleinen None:

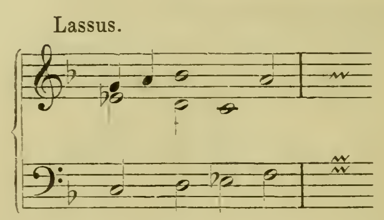


XII. Der Abstand zweier Stimmen wird häufig, besonders im zweistimmigen Satz, bis zur Duodecime ausgedehnt.

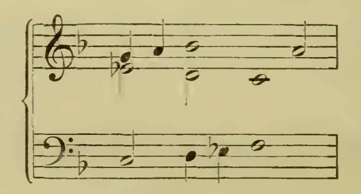
XIII. Die Auflösung des Vorhaltes wird zuweilen durch einen Quintenschritt abwärts verzögert.



Auch wechselt während der Auflösung des Vorhaltes der Accord. (Hrml. § 45, I.):

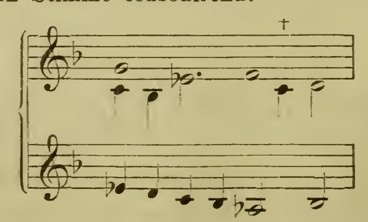


Hier bildet sich über der dritten Bassnote gleichsam ein Quintsextaccord des Nebenseptimenaccordes auf der Secunde (**Rameau's** accord parfait de la sixte ajoutée), und wird ganz wie dieser behandelt. Zurückführen lässt sich diese Gestalt auf:



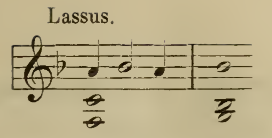
woraus sie durch melodische Vereinfachung (Veredlung) des Basses hervorgegangen ist.

In der folgenden ähnlichen Stelle desselben Meisters wird zwischen Vorhalt und Auflösung ein Ton eingeschoben, eine Art Wechselnote, aber zu der dritten Stimme consonirend:

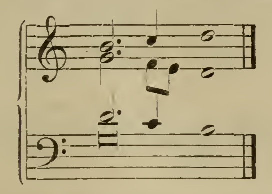


XIV. Vorhalt als Dissonanz auf dem schlechten Takttheil eintretend:

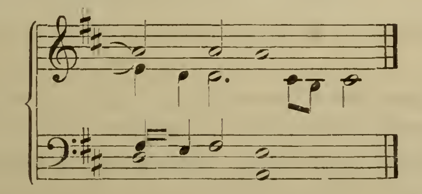
Lassus.



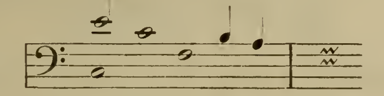
Einfacher und doppelter Durchgang:



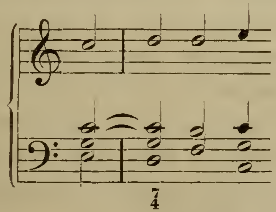
Anticipation und Durchgang, oben gebundene Secunde (None), Septimenparallele, fis—e, e—d.



Uebermässige Quarte nach unten fortschreitend:



Beispiel eines zweistimmigen Vorhaltes von Quarte und Septime, die sich gleichzeitig auflösen, von Lassus:



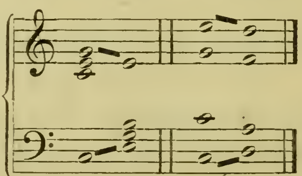
Abweichungen von den so streng und fast willkürlich scheinenden Regeln über die Intervalle der einzelnen Stimmen (§ 4, 3.) finden sich höchst selten. Verf. erinnert sich nur eines Beispieles einer grossen Sexte bei Palestrina in einem zwölf stimmigen (?) Osanna.

§ 12.

Subtilitäten des strengen Satzes

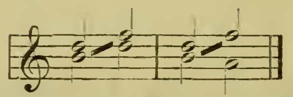
sind die überfeinen Klangbeobachtungen mancher Theoretiker, deren Annahme oder Ablehnung dem Lehrer oder Schüler überlassen bleiben muss. Daher stammen z. B. folgende Vorschriften:

Die Octave nach innen zwischen zwei Stimmen soll vermieden werden,



besonders zwischen den äusseren Stimmen, und bei stufenweiser Einführung.

Als Tritonus anzusehen und zu vermeiden sind auch die Fortschreitungen, welche, ohne Fehler in den einzelnen Stimmen, die beiden Enden des Tritonus, auch in der Umkehrung, in unmittelbare Berührung bringen (vgl. S. 13).



Darnach enthält, auch in der Fortschreitung zwischen zwei Stimmen, sowohl das Intervall der übermässigen Quarte, als das Umkehrungsintervall derselben, die verminderte Quinte (Elementarl. § 114) den Tritonus. In diesem Sinne räth auch Zarlino die Folge von grosser Sexte und grosser Terz, in der Gegenbewegung, zu vermeiden, ebenso die umgekehrte von grosser Terz und grosser Sexte, und empfielt, auf die grosse Sexte die kleine Terz, auf die grosse Terz die kleine Sexte folgen zu lassen, und umgekehrt.

Bis auf solche Feinheiten sollen sich aber die Regeln der Compositionslehre nicht erstrecken, sondern diese der Neigung und Selbstbestimmung des Schülers überlassen.

Hierher gehört auch die rhythmische Vorschrift, die anapästische Figur ♩ ♩ 𝅗𝅥 oder ♫ ♩ etc. in die dactylische 𝅗𝅥 ♩ ♩ oder ♩ ♫ zu verwandeln.

§. 19.

Dte alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch.

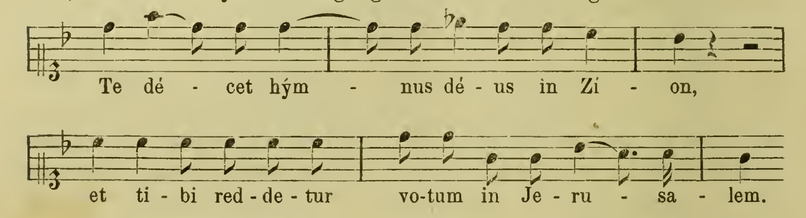
Es soll hier noch auf einige Compositionen von Meistern des neuen (harmonischen) Tonsystems aufmerksam gemacht werden, in welchen diese sich der alten Kirchentonarten bedient haben.

In Bach's Werken hat die immer fortschreitende Entwickelung des contrapunktischen Stils den ganzen und vollen Reichthum der modernen Harmonik erzeugt. Indem die Stimmen, um sich frei zu bewegen, immer neue Räume sich zugänglich machen, erzeugen sie jene Fülle von Accorden, aus deren Classificirung die moderne Harmonielehre hervorgegangen ist. Das treibende Princip dieser Entwicklung ist also ursprünglich nicht die Harmonik, sondern die Contrapunktik. Ohne diese hätten die blossen Experimente der Harmonik nicht zu einem in sich abgeschlossenen Tonsystem geführt. Es ist auch hier zu erwähnen, dass, wenn dieses Tonsystem nach Rameau benannt wird, damit nicht gemeint sei, dass dieser es geschaffen, sondern dass er ihm zuerst einen wissenschaftlichen Ausdruck verliehen, es in die Sphäre des Gedankens erhoben, und dadurch Allen zugänglich gemacht hat

Bach nun, der das moderne Tonsystem in seinen Werken, so zu sagen, erobert hat, bedient sich der ihm wohlbekannten alten Tonarten, wo die Aufgabe es grade mit sich bringt. Im Credo der Hmollmesse, wo er den alten Kirchengesang als Fugenthema durchführt, bedient er sich der mixolydischen Tonart. Um diese recht charakteristisch hervortreten zu lassen, vermeidet er die gewöhnliche Cadenz (welche bekanntlich in die ionische Tonart fällt) und macht einen Schluss von der mixolydischen Unterdominante zur Tonica, im modernen Sinne also eigentlich nur einen Halbschluss auf der Oberdominante. Hier war es indessen entschieden Absicht, dem Charakter der mixolydischen Tonart, der kleinen Septime, zu genügen. Auch in zahlreichen Choralbearbeitungen sieht sich Bach zur Anwendung der alten Tonarten veranlasst. Eine auffallende Erscheinung, deren schon in der Elementarlehre gedacht wurde, ist es, dass Bach zuweilen eine Vorzeichnung wählt, welche auf eine alte Tonart hinzudeuten scheint, während doch das so vorgezeichnete Stück ganz und gar dem modernen Tonsystem angehört. Das hervorragendste Beispiel dieser

Art ist der Schlusschor der Matthäus-Passion, welches Bdur dorisch vorgezeichnet, in der That aber Cmoll modern ist.

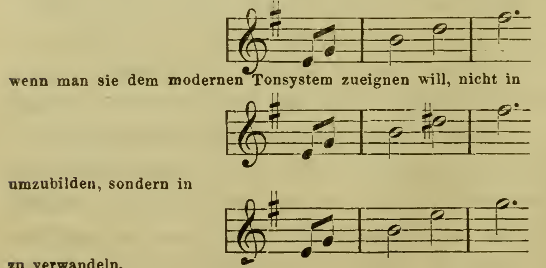
Mozart hat zum Te decet hymnus im ersten Stück des Requiem den kirchlichen Cantus firmus in die Sopranstimme verlegt, und zweimal in sehr verschiedener Weise höchst wirksam bearbeitet. Da der erste Theil der Melodie ionisch, der zweite aeolisch schliesst, also der erste in jetzigem Dur, der zweite in jetzigem Moll steht, so ist hier eigentlich nur die Intention des grossen Meisters von Interesse, dem alten System Eingang in sein Werk zu gewähren.



Beachtenswerth ist dabei auch die metrische Verschiebung dem Texte gegenüber, welche zeigt, dass Mozart die hier § 2 und § 18 angedeuteten Eigenthümlichkeit des alten Stiles, die Unterstützung des Rhythmus bei der Declamation zu entbehren, diese vielmehr einzig der Hebung und Senkung der Stimme zu überlassen, mit der ihm eigenen Geistesklarheit wohl erkannt hat. Modernisirt müsste diese Melodie auf Einheit der Tonart gebracht werden, indem man das f in g verwandelte (nicht in fis als Septime der Molltonart, sondern in g als Tonica*), und die erste Sylbe in den Auftakt verlegte. Im Uebrigen steht das angezogene Werk ganz und gar auf dem Boden der modernen Tonalität.

---

*) So hat man auch die folgende Melodie, welche einem alten Volkslied angehören soll,

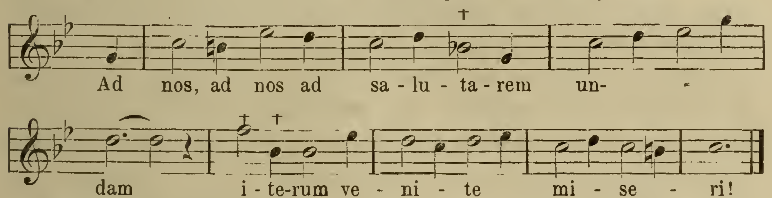


wenn man sie dem modernen Tonsystem zueignen will, nicht in

umzubilden, sondern in

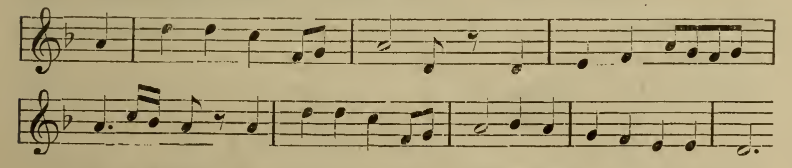
zu verwandeln.

Meierbeer, der in frühester Jugend sich den academischen Stil vollkommen zu eigen gemacht hatte, und in alle Geheimnisse des strengen Satzes und der alten Tonarten eingeweiht war, hat im Propheten in wirksamer Weise Gebrauch davon gemacht. Der Gesang der Wiedertäufer ist den alten Melodieen glücklich nachgebildet. Um aber das Eigenthümliche derselben um so stärker hervorzuheben, sind die ersten Töne dem modernen Molltongeschlechte angepasst.



Durch die Erhöhung zu Anfang fällt die kleine Septime nachher um so mehr in's Ohr. Auch die erschütternden Eingriffe der Orgel am Schlusse des grossen Finales derselben Oper dankt Meierbeer, nächst seinem Talent, hauptsächlich dem Studium der alten Meister des strengen Satzes.

Mendelssohn hat dem Andante seiner Adur-Sinfonie ein Thema in Fdur aeolisch zu Grunde gelegt, und ihm dadurch einen eigenen Reiz des Alterthümlichen verliehen.



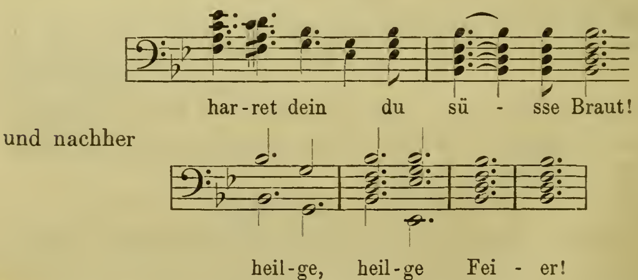
Das Studium der alten Tonarten bringt eben eine wünschenswerthe Mannichfaltigkeit in das übermässig ausgebeutete Dominantenverhältniss der modernen Tonalität.

In allen diesen und zahlreichen anderen Fällen wird die vorherrschende moderne Harmonik, welche auf dem Dominantenverhältniss der Tonarten beruht, durch das alte System befruchtet, welches dieses Verhältniss nicht kannte, deshalb aber auch nicht von ihm abhängig war. Die Kenntniss desselben ist somit für den Künstler kein neuer Zwang, sondern ein Schritt zu grösserer Freiheit, nicht zu der werthlosen Freiheit des eigenwilligen Individuums, sondern zu der Freiheit des erweiterten musikalischen Allgemeinbewusst-

seins durch die Bekanntschaft mit einem Stil, welcher Jahrhunderte lang die Menschheit beschäftigt hat. Allerdings nimmt der moderne Componist diesen Stil nicht mehr als ein Mittel der Kunst, sondern vielmehr als einen Gegenstand derselben auf, an welchem er die Mittel seiner — der gegenwärtigen — Kunst versucht, das Charakteristische hervorhebend, das Nebensächliche fallen lassend. In diesem Sinne hat z. B. Meierbeer im Propheten die Wirkung der alten Vocalmusik, welche ihm genau bekannt war, durch moderne Mittel in gesteigerter Weise zu erreichen gewusst.

Wagner's dramatische Werke bieten vieles hierher Gehörige in der vorkommenden Kirchen- und Volksmusik. Doch hat der musikalische Stil dieses umfassenden Geistes, welcher der deutschen Kunst neue Lorbeeren errungen hat, Beziehungen zu dem Kunststil des strengen Satzes aufzuweisen, welche über eine blosse Anwendung desselben weit hinausgehen.

In Rubinstein's Oper: „die Maccabäer“, einer der edelsten Kunstschöpfungen der Gegenwart, gehört das „Adonai, Schaddai“ der Leah, im ersten Akt, — in specieller Beziehung zu den jüdischen Synagogalmelodieen — dem alten Tonartsystem an. Ebendaselbst, im zweiten Act, bildet der Chor „Sabbathruhe“ einen Schluss von der Unterdominante zur Tonica (Kirchenschluss, uneigentlich mixolydischen Schluss) ohne vorhergehenden Oberdominantschluss, der sich so natürlich aus der edlen Melodie ergibt, wie es kaum irgendwo anders in gleicher Vollendung der Fall sein möchte.

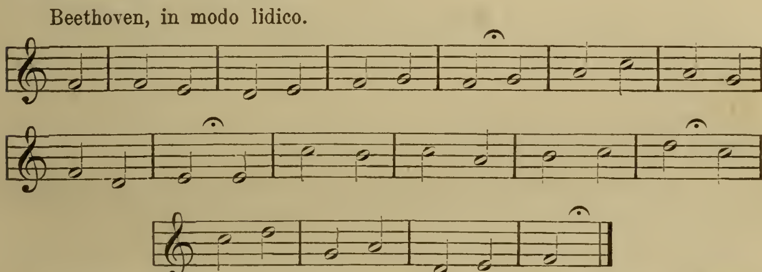


Von besonderem Interesse ist es, dass grade die lydische Tonart, welche wegen ihrer übermässigen Quarte hier ausgeschlossen worden ist, ebenderselben übermässigen Quarte wegen von grossen Meistern des modernen Tonsystems zu sehr verschiedenen Zwecken angewendet worden ist. Eben hierin zeigt sich, wie die modernen Ton-

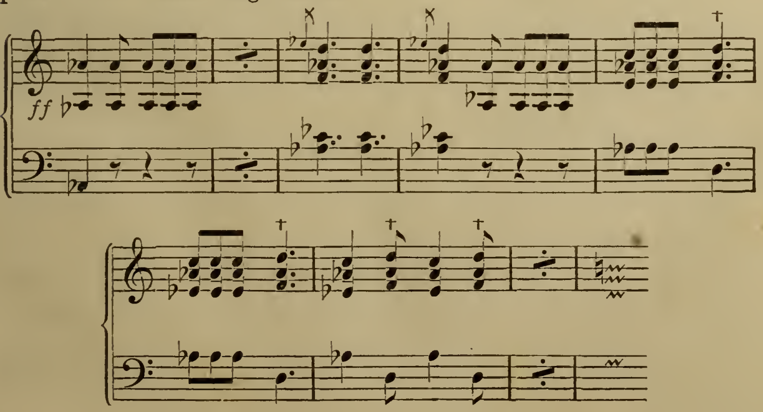
künstler das Charakteristische an den alten Tonarten bevorzugen, und grade, wo es bis zum Seltsamen geht. Die dorische Tonart spielt zu sehr in's Aeolische, die mixolydische ins ionische, ionisch ist unser Dur, aeolisch ist unserem Moll zu ähnlich, die phrygische Tonart erscheint mit ihrem Halbschluss fast nur wie ein plagalisches aeolisch (Moll); deshalb wendet sich das Interesse dem Lydischen zu, welches durch die reine Quinte noch schlussfähig bleibt, während es durch die fehlende Unterdominante dem Wesen der modernen Tonart entschieden widerspricht.

Beethoven bedient sich dieser Tonart in dem Streichquartett A moll, op. 132 zu einer Form, welche uns im nächsten Abschnitt beschäftigen wird, nämlich einer, mit Imitation in drei Variationen durchgeführten Choralmelodie: „das Dankgebet eines Genesenen.“ Hier dient die fehlende Unterdominante zum Ausdruck der Schwäche, der physischen Hinfälligkeit.

Beethoven, in modo lidico.



Weber braucht dieselbe Tonart zur Charkteristik der wilden Jagd in der Wolfsschlucht des „Freischütz.“ Wilde Halt- und Zügellosigkeit wird hier durch Erschütterung eines der wesentlichen Stützpunkte der Tonart ausgedrückt.



Chopin wendet die lydische Tonart in der Mazurka op. 24, 2 an. Hier ist es die Ueberspannung empfindlichster Reizbarkeit, welche an dem Widerspruch zwischen den Anforderungen der modernen Tonalität, und der erhöhten, gleichsam überspannten Quarte der lydischen Tonart, charakteristischen Ausdruck gefunden hat.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Bekanntschaft mit dem älteren Tonsystem und den Bedingungen des strengen Satzes geistreiche Musiker noch zu manchen ähnlichen Anwendungen der alten Tonarten veranlasst, wie die hier zur Sprache gebrachten. Die moderne Musik kräftigt und bereichert sich an dem gesättigten Geist, der jene älteren Schöpfungen durchdringt.

II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

A. Die selbständige Imitation.

§ 20.

Die Wiederholung eines musikalischen Gedankens, der von einer Stimme vorgetragen ist, durch eine andere Stimme heisst Nachahmung, Imitation.

Der wesentliche Unterschied der Nachahmung von der Wiederholung, in der Musik, besteht also in der Verschiedenheit der Stimmen, von denen die eine vorträgt, die andre nachahmt.

Es ergibt sich hieraus auch, dass die Nachahmung mit dem Vorbild in unmittelbarem oder doch fast unmittelbarem Zusammenhang stehen muss. Wenn z. B. in einer Sinfonie, nach zahlreichen fremden Gedanken, in der Durchführung das Hauptmotiv wieder auftritt, so haben wir keine Imitation, sondern eine Wiederholung, oder besser eine neue Anführung. Ebensowenig haben wir aber in der Fuge eine Imitation, wenn nach langem Zwischensatz das Thema oder der Gefährte wieder auftritt. Die Nachahmung ist der treibende Kern aller contrapunktischen Formen. In der modernen Musik ist die Nachahmung gleichsam Erzeuger des contrapunktischen Stils.

Die Bezeichnung Nachahmung wird auf Sätze oder Sätzchen übertragen, welche auf Nachahmung beruhen, d. h. in denen ein musikalischer Gedanke von einer Stimme vorgetragen und von einer oder mehreren anderen Stimmen nachgeahmt wird. Die Herstellung solcher Sätze im kleinsten Umfang ist jetzt Aufgabe des Schülers.

Im Gegensatz zur Nachahmung heisst der Vortrag der zuerst auftretenden Stimme Thema. Das Thema wird auch Proposta, Vordersatz, die Nachahmung Risposta, Antwort genannt. Das

Thema bildet den Gegenstand der Nachahmung, und wird in dieser Hinsicht auch Subject, Soggetto genannt. Insofern es der oder den Nachahmungen vorangeht, heisst es Führer, Guida, Dux, während die Nachahmungen im Verhältniss dazu Gefährte, Consequente, Comes genannt werden. Doch hat die Entwickelung der Lehre vom Contrapunkt dahin geführt, die zuletzt angegebenen Benennungen auf die Fuge zu beschränken.

§ 21.

Die zweistimmige Nachahmung.

Die beiden Stimmen, welche zur zweistimmigen Nachahmung gehören, sind (wie bei allen bisherigen Arbeiten) von benachbarter Stimmgattung.

Die Rhythmik des Satzes ist dem Schüler überlassen, soweit er dabei die Grenzen seiner gemischten Contrapunkte (§ 12) nicht überschreitet.

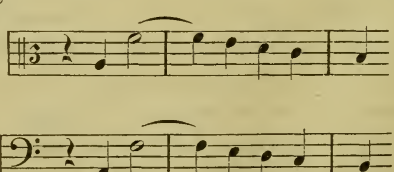
In Bezug auf Stimmführung, Umfang, Zusammenklang u. s. w. gelten alle im vorigen Abschnitt gegebenen Vorschriften. Gelegentliche Anwendung der Freiheiten des § 18 ist unter den dort gestellten Bedingungen gestattet.

Die Tonart wird bestimmt nach dem ersten Ton und dem Verlauf des Themas.

Angenommen, dem Schüler fällt ein:



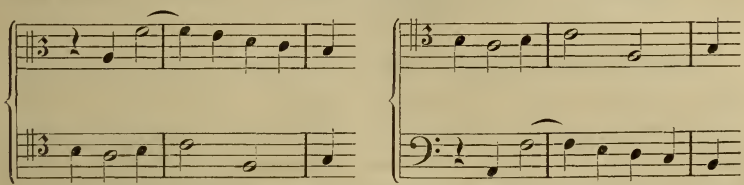
so entscheidet der erste Ton und Verlauf des Themas für C dur dorisch oder aeolisch. Der Schüler gibt nun dem Alt oder dem Bass die Nachahmung,



oder
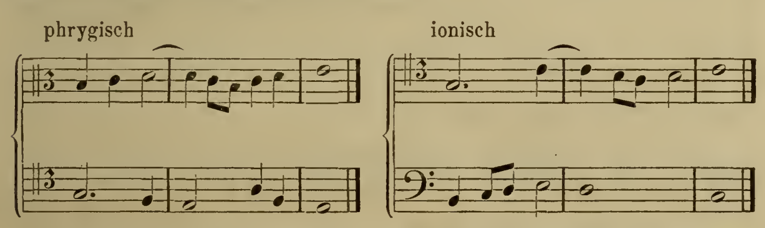
In vorliegendem Fall ist die Nachahmung im Bass *vorzuziehen*, weil bei dem Einsatz des Altes die *höhere Stimme tiefer eintritt, als die tiefere soeben geendet hat.*

Jetzt ist die erste Stimme fortzuführen, indem man gegen die Nachahmung contrapunktirt. Der Contrapunkt muss sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch mit der Nachahmung ein Ganzes bilden. Im Allgemeinen wird er der Bewegung gegenüber mehr Ruhe beobachten, der Ruhe gegenüber mehr Bewegung.



Jetzt ist die dorische Tonart schon nicht mehr festzuhalten, weil das wiederholte Vorkommen und sogar abwärts Fortschreiten des h für die aeolische Tonart entscheidet.

Es ist nun aber in diesen kleinen Nachahmungssätzen, welche als Bruchstücke grösserer Compositionen anzusehen sind, nicht nöthig, in der durch den Anfang bestimmten Tonart zu schliessen, sondern es ist erlaubt, nach geschehener Nachahmung, in der gerade am nächsten liegenden Tonart Cadenz zu machen. Hier liegen nun augenblicklich die ionische und phrygische gleich nahe. Es ist also in einer von ihnen die Cadenz zu bilden.
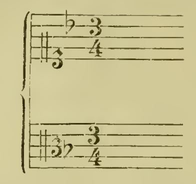


Auf diese Weise ist eine zweistimmige Imitation zu Stande gekommen. Diese Imitation mit der Nachahmung im Alt ist eine Nachahmung im Einklang, weil der Alt in diesem Intervall den Tenor nachahmt. Die zweite Form mit der Nachahmung im Bass ist eine Nachahmung in der Octave.

Man kann in allen Intervallen nachahmen, doch geschieht es hauptsächlich in den vier reinen Intervallen.

Man kann sich die Arbeit erleichtern, wenn man vorher Taktart, Tonart, Stimme und Intervall der Nachahmung bestimmt, die Arbeit also beispielsweise so anfängt:

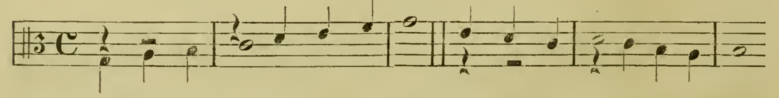
Nachahmung in der Terz, dorisch.



Diese Methode, welcher freilich das grösste Quantum musikalischer Produkte seine Entstehung verdankt, ist aber, als zu mechanisch, nicht gerade empfehlenswerth und die erste vorzuziehen; diese nämlich geht von einem Einfall, musikalischem Gedanken, aus, und bringt ihn in eine (hier die allerwinzigste) Kunstform, während jene erst die Form nach allen Seiten begränzt, und dadurch dem noch zu schaffenden Gedanken alle erdenklichen Schranken auferlegt, welche der lahmen Phantasie als Stützen dienen sollen. Dennoch ist dieses Verfahren nicht zu entbehren, hier, weil die Aufgabe die Berücksichtigung aller Tonarten verlangt.

47. Die Länge des Themas wird dadurch bestimmt, dass das Gedächtniss über der Fortsetzung den Anfang nicht verlieren darf, weil sonst die Nachahmung nicht als solche erkannt wird.

46. Der Eintritt der Nachahmung geschieht auf einer Consonanz oder auf einer dissonirenden Bindung. Doch ist auch der Eintritt auf einer stufenweise fortschreitenden Secunde des schlechten Taktheils gestattet, wenn diese von dem Schlusston des Themas aus als durchgehender Ton erscheinen kann.



Der Ton und Takttheil, auf welchem die Nachahmung eintritt, wird in der Regel mit zum Thema gerechnet und dem entsprechend in die Nachahmung aufgenommen. Diese Regel ist jedoch nicht allgemein giltig, auch in unserem ersten Beispiele nicht befolgt.

48. Streng heisst eine Nachahmung, wenn sie chromatisch genau dieselben Intervalle bringt wie das Thema, z. B. grosse Terz durch grosse Terz, reine Quinte durch reine Quinte beantwortet.

Die Nachahmungen im Einklang und der Octave sind immer streng, d. h. sie geben genau dieselben Intervallverhältnisse wieder. Die Nachahmung in anderen Intervallen ist nur dann streng, wenn

das Thema gewissen besonderen Bedingungen unterworfen ist. Diese möge der Schüler für alle Intervalle und Tonarten aufsuchen und schriftlich zusammenstellen. Z. B.

Die Nachahmung in der Quarte ist streng, wenn
in der ionischen Tonart das Thema die Quarte der Tonart nie berührt,
in der dorischen Tonart das Thema die Terz vermeidet,
in der phrygischen Tonart das Thema die Secunde vermeidet
u. s. w.

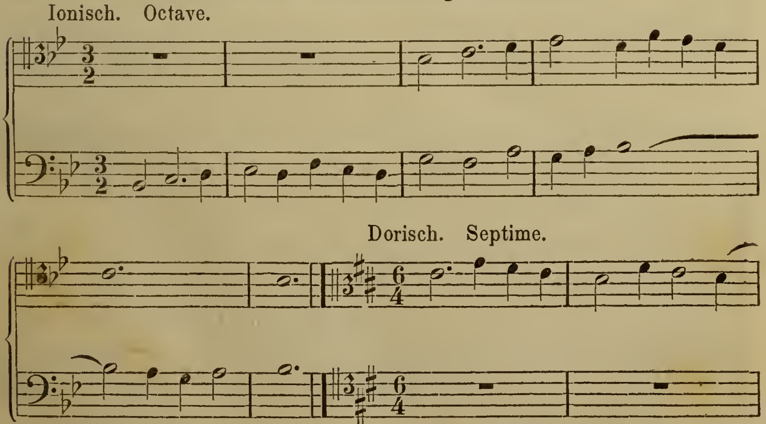
Die Nachahmung in der Quinte ist streng, wenn
in der ionischen Tonart das Thema die Septime vermeidet,
in der dorischen Tonart das Thema die Sexte vermeidet,
in der phrygischen Tonart das Thema die Quinte vermeidet
u. s. w.*)

Unter welchen Bedingungen können Nachahmungen in den anderen Intervallen streng sein?

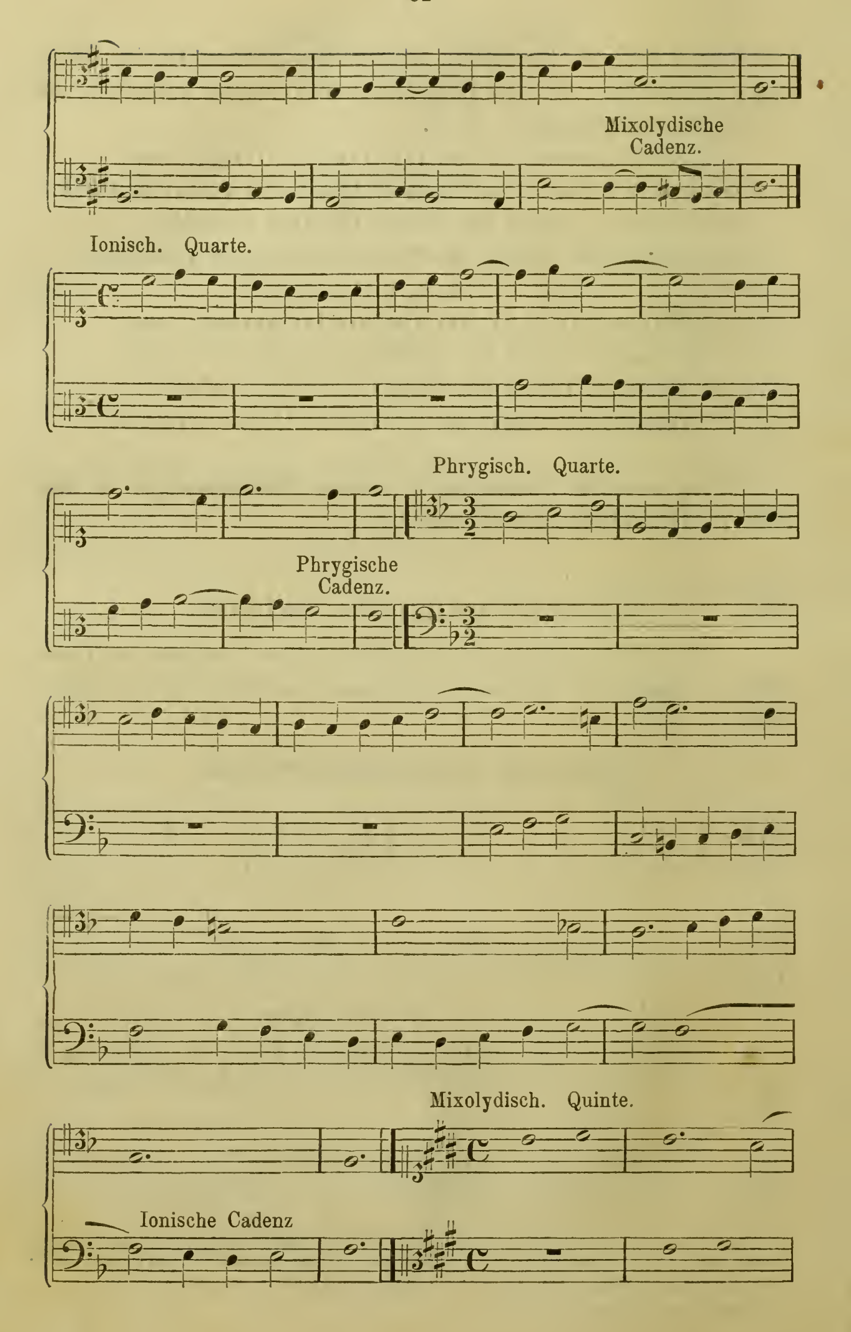
Zweiundzwanzigste Aufgabe.

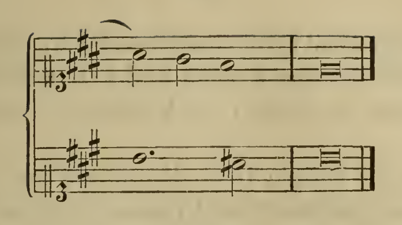
1) **Bilde zweistimmige Imitationen** in allen Tonarten und Intervallen, vorzugsweise mit kurzen, gelegentlich aber auch mit geeigneten längeren Thematen.

Muster 24. Zweistimmige Imitation.



*) Im Gegensatz zur strengen Nachahmung heisst eine Nachahmung frei, wenn sie weder chromatisch noch diatonisch genau ist. In der freien Nachahmung kann also ein Hauptintervall durch ein anderes beantwortet werden, z. B. die Quarte durch die Terz, die Quinte durch die Octave.

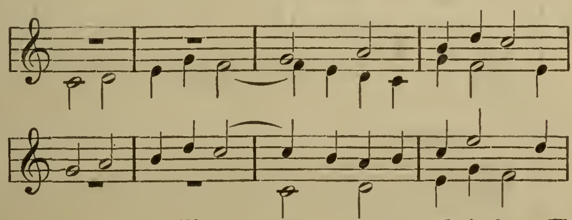

Mixolydische
Cadenz.
Ionisch. Quarte.
Phrygisch. Quarte.
Phrygische
Cadenz.
Mixolydisch. Quinte.
Ionische Cadenz



§. 22.

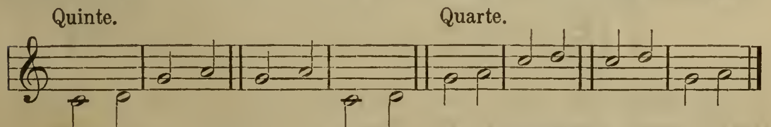
Tonale Imitation.

Von allen Arten der Nachahmung ist die wichtigste die zwischen Grundton und Quinte der Tonart, oder umgekehrt: zwischen Quinte und Grundton der Tonart: Tonica und Dominante, Dominante und Tonica.

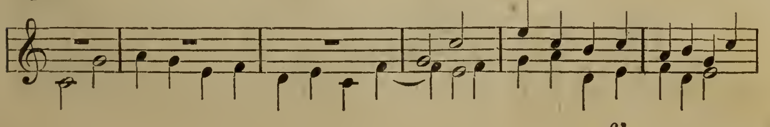


Diese liegt der vollkommensten contrapunktischen Kunstform, der Fuge, zu Grunde, und ist auch ausserhalb dieser am meisten in Gebrauch. Der Grund dieser Bevorzugung liegt darin, dass sie zwischen der vollkommenen Gleichheit der Nachahmung in Einklang und Oktave, und der grossen Verschiedenheit der Nachahmung in anderen Intervallen die Mitte hält.

Diese Nachahmung kann, je nach dem Verhältniss der ausführenden Stimmen, eine Nachahmung in der Quinte oder Quarte sein:

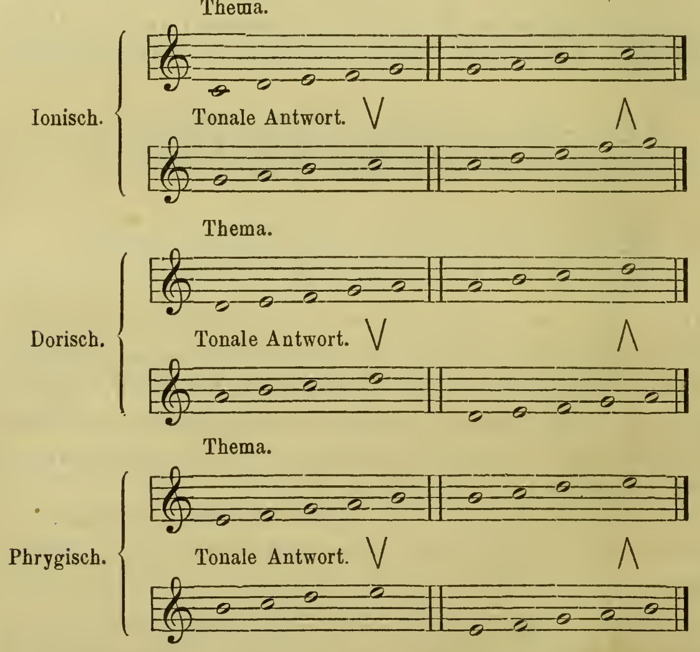


49. Wenn man in dieser Art von Nachahmung die Tonica immer durch die Quinte, die Quinte immer durch die Tonica beantwortet, und die Behandlung der übrigen Töne diesem Verfahren anpasst, so erhält man die tonale Imitation.

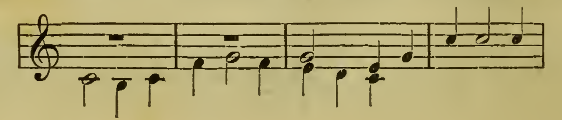


T o n a l heisst sie, weil sie die Hauptintervalle der T o n a r t hervorhebt, und dadurch die Nachahmung in der Tonart des Themas erhält, gewissermassen zu Gunsten der Einheit der Tonart angewendet wird.

In Bezug auf die übrigen Intervalle gilt als Regel, dass man sie ebenfalls möglichst innerhalb der Grenzen der Tonart des Themas hält. In den meisten Fällen findet man die tonale Antwort so eingerichtet, dass die f ü n f ersten Töne der Tonart durch die v i e r letzten beantwortet werden und umgekehrt:



Es zeigt sich schon hier, dass nicht jedes Thema zur tonalen Beantwortung geeignet ist. Ein Thema z. B., welches den Secundenschritt von der Quarte zur Quinte, oder umgekehrt, enthält, würde in der tonalen Nachahmung Tonwiederholung nöthig machen, welche zwar hier nicht mehr verboten, aber doch nicht überall angebracht ist.

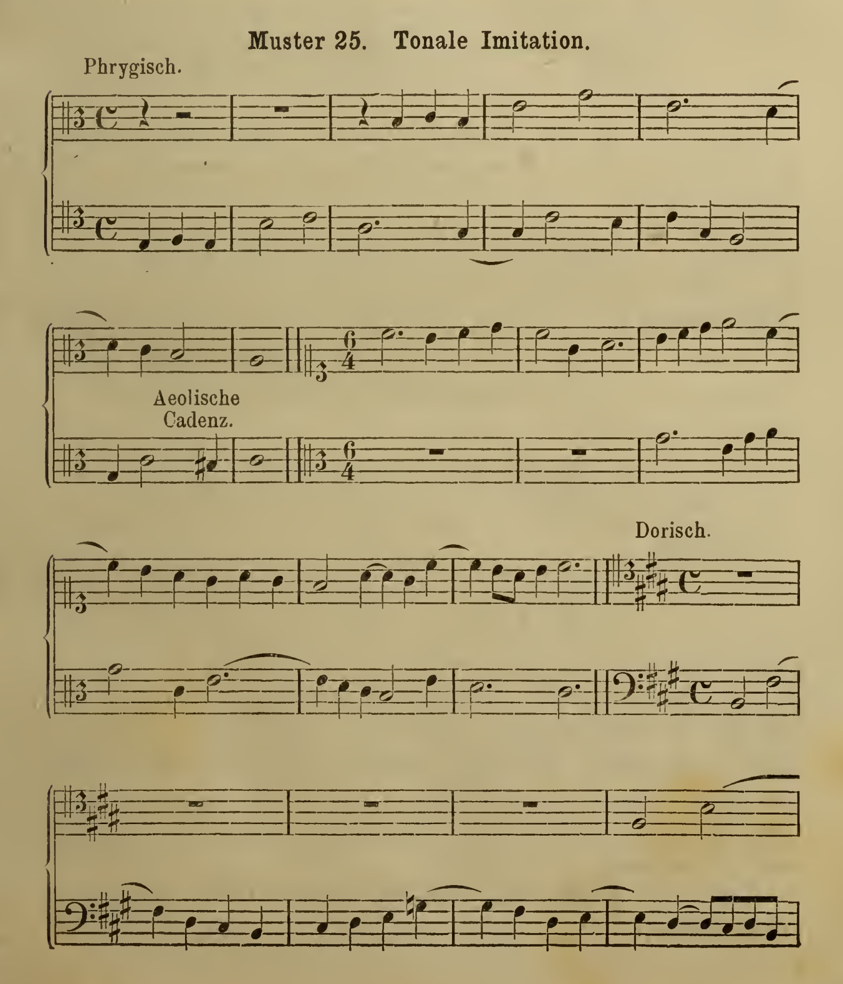


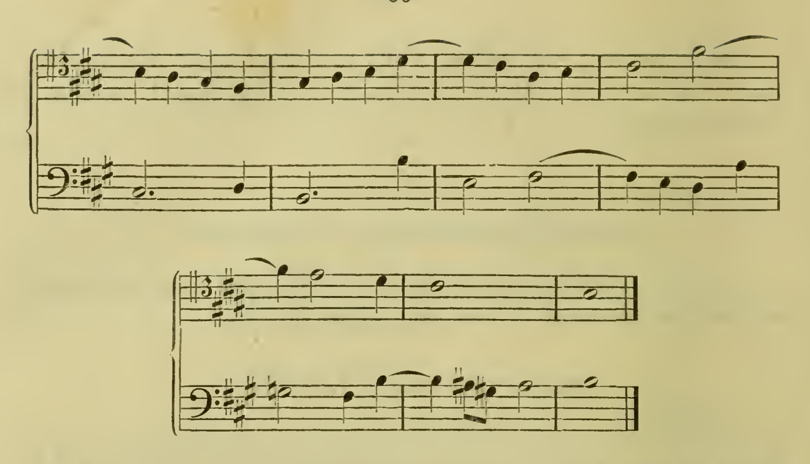
Doch gestatten die meisten Fälle eine wenigstens theilweise tonale Beantwortung, wie sie sich auch in der Mehrzahl der Kompositionen findet.

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

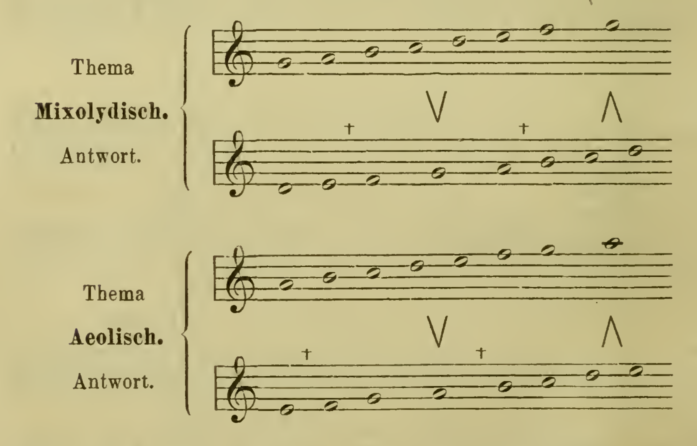
2) Bilde zweistimmige Imitationen mit ganz oder theilweise tonaler Beantwortung in den drei ersten Tonarten.

Muster 25. Tonale Imitation.



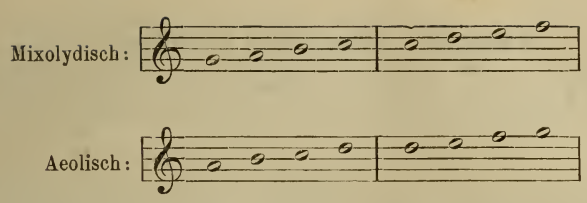


Anmerk. In der fünften und sechsten Tonart wird in Bezug auf Grundton und Quinte in gleicher Weise tonal beantwortet. Wie man hier sieht:



gleichen sich aber die beiden Theile der Tonart nicht in Bezug auf die Lage der halben Töne. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, erhöht man im Mixolydischen, auch bei der tonalen Antwort, die Septime, im Aeolischen die Sexte. Allerdings verwandelt sich dadurch die erstere in ein transponirtes Ionisch (z. B. C dur mixolydisch wird G dur ionisch) die letztere in ein transponirtes Dorisch (C dur aeolisch wird G dur dorisch).

Theilt man dagegen diese Tonarten in zwei gleiche Tetrachorde (Viertonreihen):



so verwandeln sie sich in Plagal ionisch und Plagal dorisch (§ 19, S. 75), d. h. in Ionisch und Dorisch mit umgestellten Tetrachorden. Deshalb ist die erste Art der Beantwortung, auch bei tonaler Imitation, als die regelmässige zu betrachten. Für den Schüler hat diese Anmerkung vorläufig kein Interesse. Doch wird die Lehre von der Fuge sich auf dieselbe zurückbeziehen.

§ 23.

Die dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen erscheint, sobald die zweite Stimme ihre Imitation vollendet hat, die Imitation in der dritten Stimme, während die beiden anderen contrapunktiren. Nach vollendeter Imitation cadenziren die drei Stimmen nach der im vorigen § gegebenen Anweisung.

Der Eintritt der dritten Stimme geschieht, wie der der zweiten, auf einer Consonanz oder einer dissonirenden Bindung, kann aber auch, wie dort, ausnahmsweise mit einem Quasi-Durchgang geschehen.

Ausnahmsweise ist es auch gestattet, zwischen dem Schluss der ersten Nachahmung und dem Eintritt der zweiten ein Paar Noten als „Zwischensatz“ einzuschalten. Dadurch nämlich, dass das Thema in der ersten Nachahmung schon wiederholt wurde, kann es jetzt nicht mehr so leicht verkannt werden.

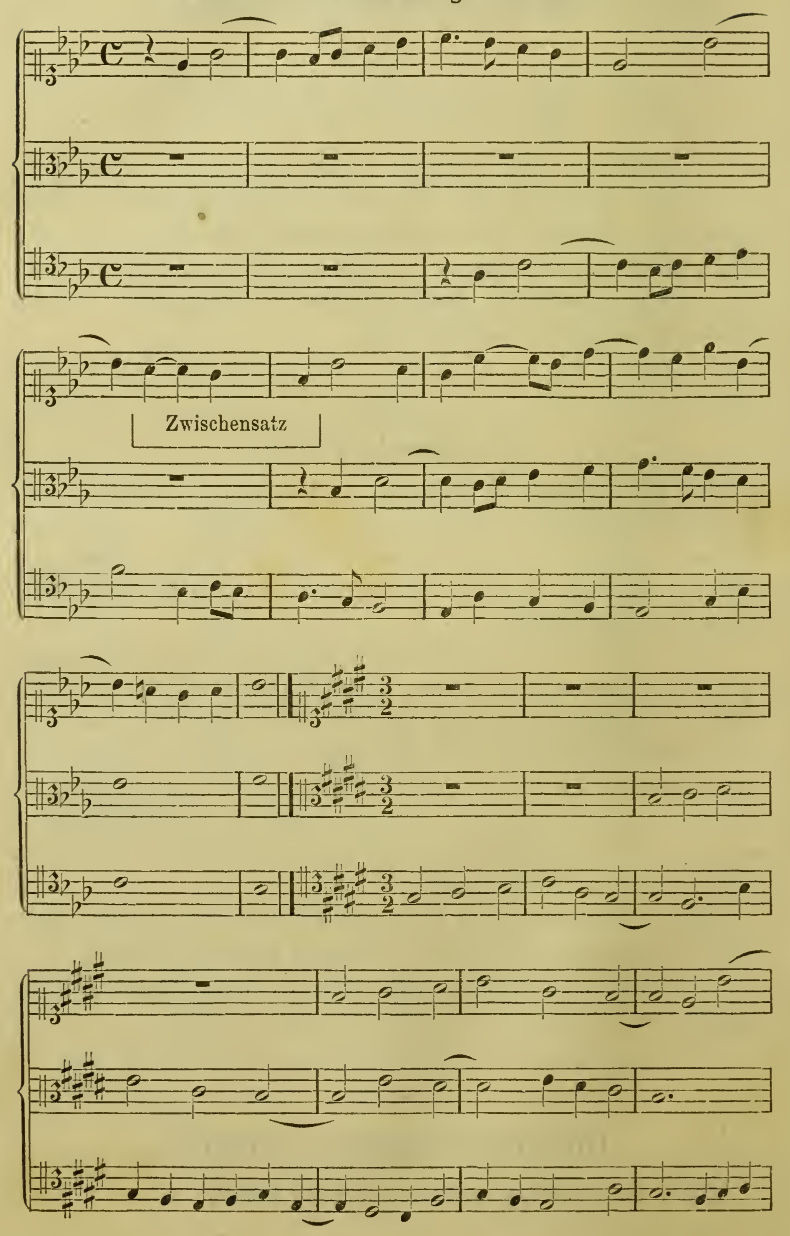
Die zweite Nachahmung kann nach Umständen in gleichem Intervall wie die erste, oder in jedem beliebigen anderen geschehen.

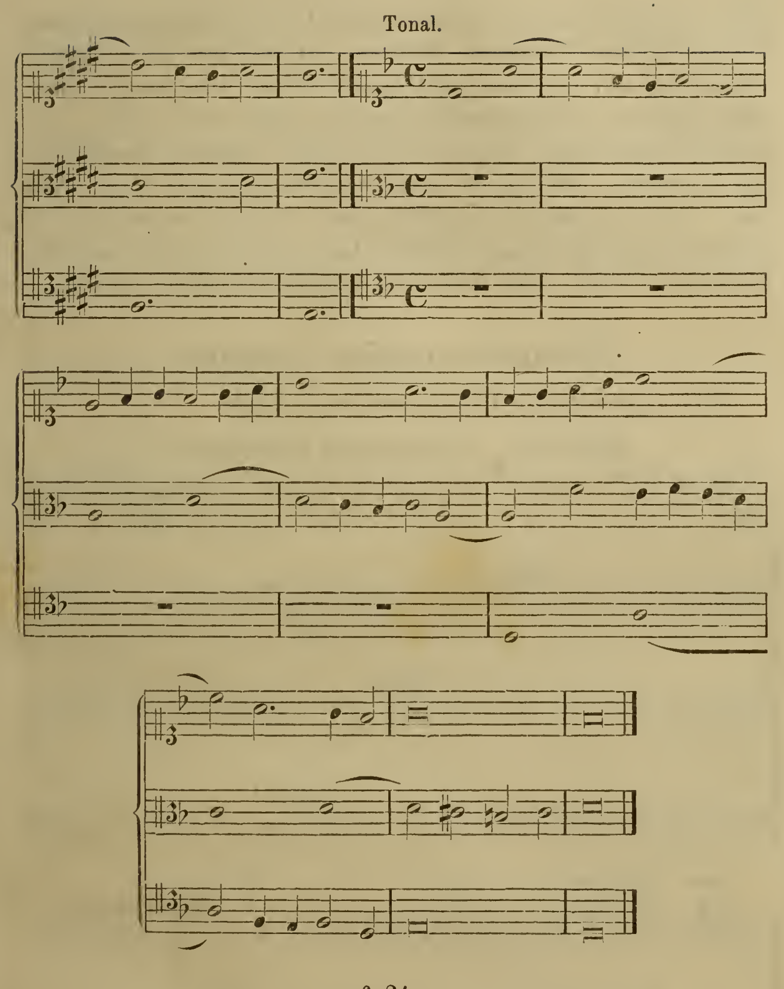
Bei der tonalen Imitation muss die zweite Nachahmung entweder dem Thema oder der ersten Nachahmung gleich lauten.

Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Imitationen, auch tonale.

Muster 26. Dreistimmige Imitation.





§ 24.

Die vierstimmige Imitation.

Die vierstimmige Imitation geschieht nach denselben Vorschriften, wie die dreistimmige.

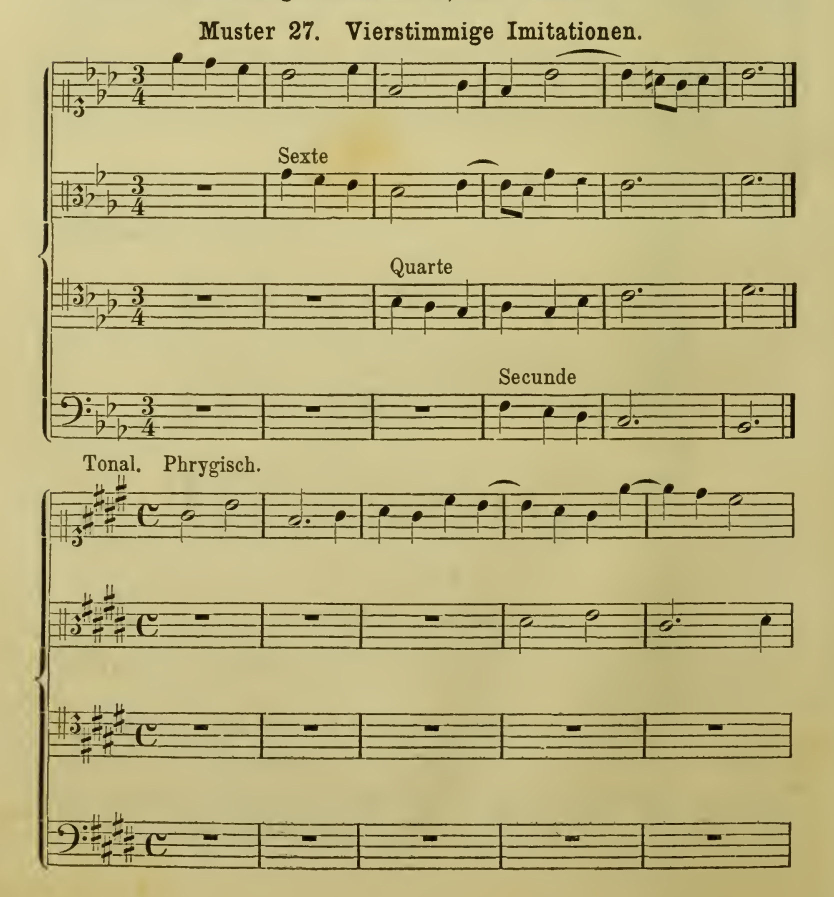
Bei der tonalen Imitation gibt man zwei Stimmen das Thema, den beiden anderen die Antwort, fast immer abwechselnd, ausnahmsweise so, dass der erste und letzte Eintritt gleich sind, und ebenso, unter sich, die beiden mittleren (zweite und dritte) Eintritte. Von

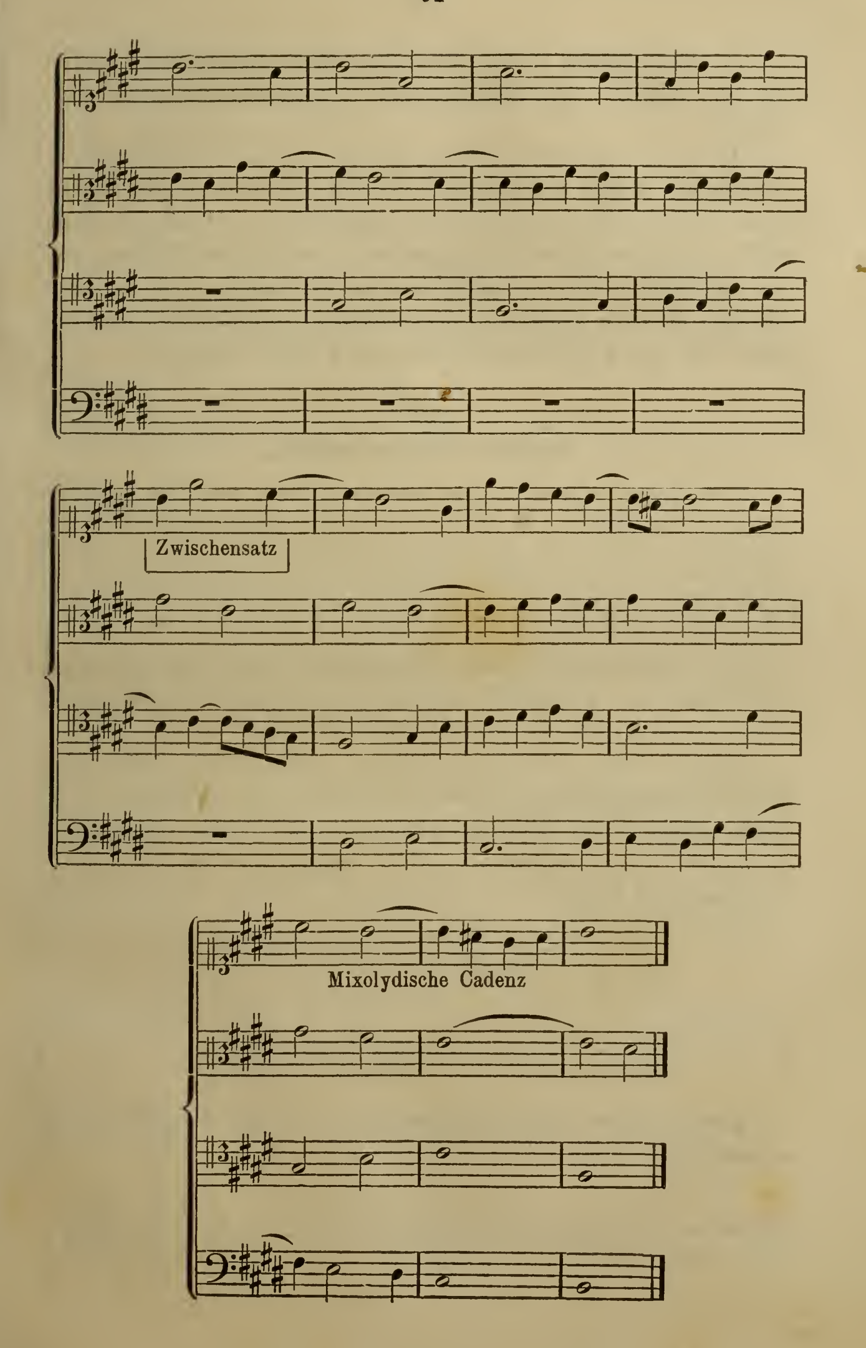
dieser Ausnahme braucht jedoch der Schüler keine Notiz zu nehmen. Das gewöhnliche Verfahren, welches z. B. in der ersten Durchführung fast aller vierstimmigen Fugen beobachtet wird, besteht immer darin, dass man dem Thema die Antwort, dieser wieder Thema und Antwort folgen lässt. So ist es auch in dem folgenden tonalen Beispiel geschehen, welches als erste Durchführung einer Fuge gelten kann. Die erste Fuge des wohltemperirten Klaviers bedient sich der ausnahmsweisen Gestaltung: Thema, Antw., Antw., Thema, während alle anderen Fugen dieses Werkes die gewöhnliche Folge aufweisen.

Vierundzwanzigste Aufgabe.

Bilde vierstimmige Imitationen, auch tonale.

Muster 27. Vierstimmige Imitationen.




Zwischensatz
Mixolydische Cadenz

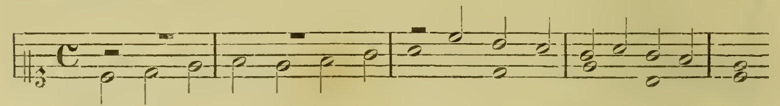
Der Zwischensatz ist hier nur hinzugefügt, um an die Zulässigkeit zu erinnern. Eine musikalische Veranlassung hat nicht vorgelegen.

Da die Nachahmung gewissermassen als die Grundform der selbständigen Musik zu betrachten ist, d. h. derjenigen Musik, welche sowohl vom Wort, wie vom Schritt unabhängig ist, so möge ihr vom Schüler, besonders im vierstimmigen Satz, recht grosse Aufmerksamkeit geschenkt werden in zahlreichen Ausarbeitungen. Die zunächst folgenden §§ über gewisse Besonderheiten der Nachahmung sind dagegen mehr zur Kenntnissnahme, als zur Uebung bestimmt.

§ 25.

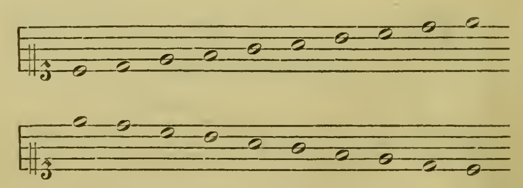
Besondere Arten der Imitation.

1) Gegenbewegung. Man bedient sich zur Imitation zuweilen der Gegenbewegung.

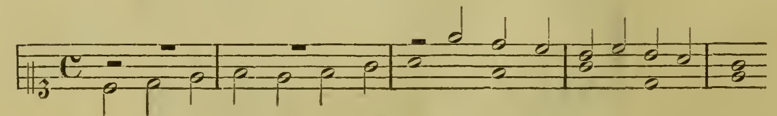


Die nachahmende Stimme kehrt in diesem Falle die Bewegung des Themas um. Sie behält die Intervallschritte bei, verwandelt aber aufwärts in abwärts, abwärts in aufwärts.

Streng heisst die Gegenbewegung, wenn sie die Grösse der Intervalle auch nach ihrer näheren Bestimmung (Elementarlehre § 105) genau festhält. Dies geschieht, wenn man den Gruudton der Durtonart mit der Terz beantwortet und die übrigen Intervalle demgemäss in diatonischer Folge.

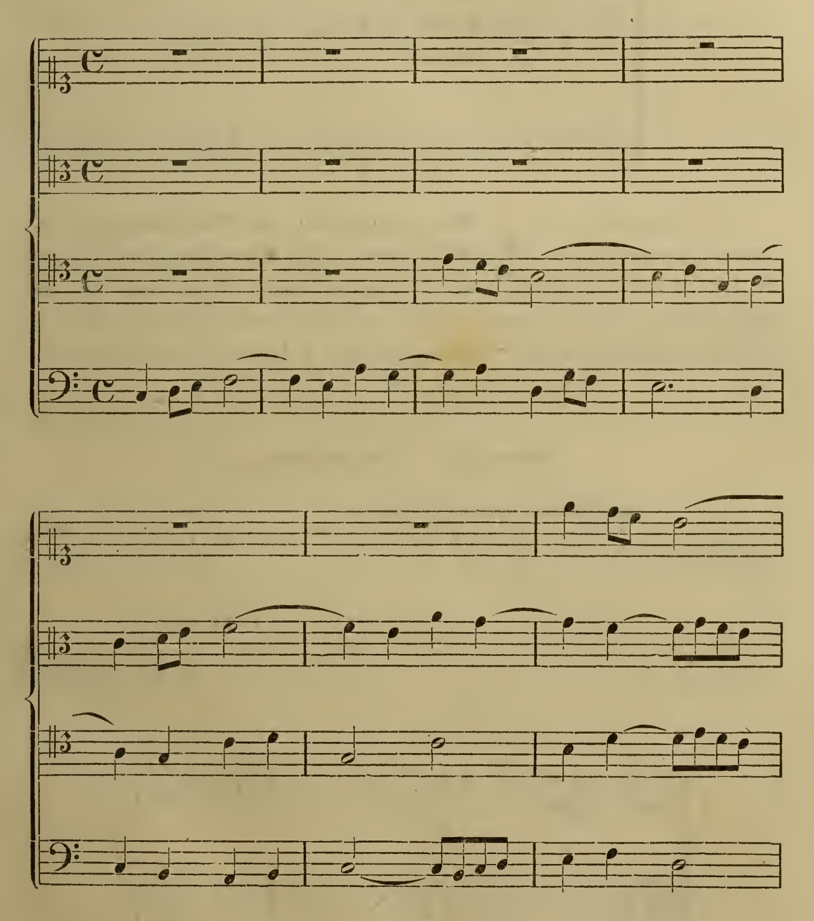


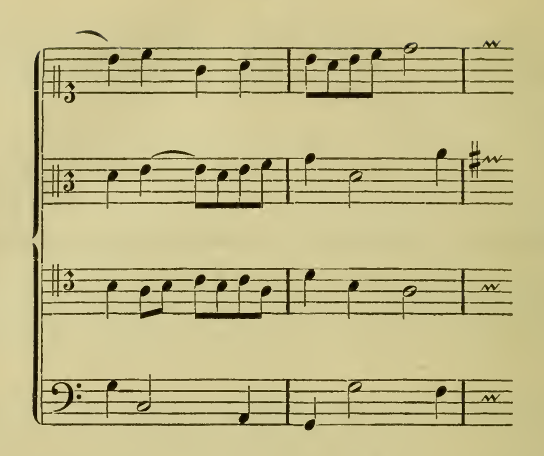
Unser Beispiel würde demgemäss in strenger Gegenbewegung so ausfallen:



Aus dem Schema der Durtonart ergiebt sich auch die Behandlung der Kirchentonarten, da diese ja als Octavgattungen der Durtonart zu betrachten sind.

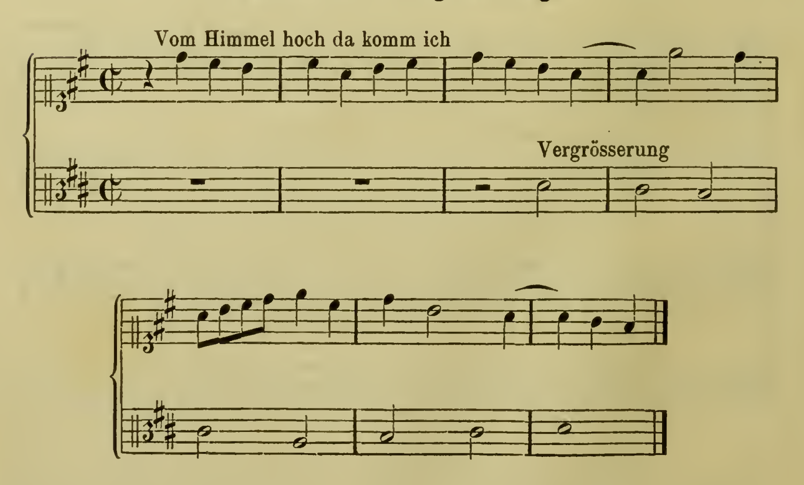
Muster 28. Imitation in strenger Gegenbewegung.

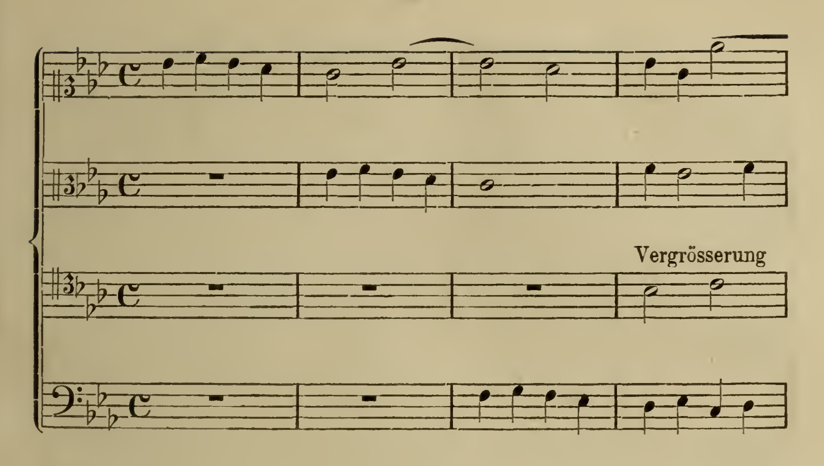


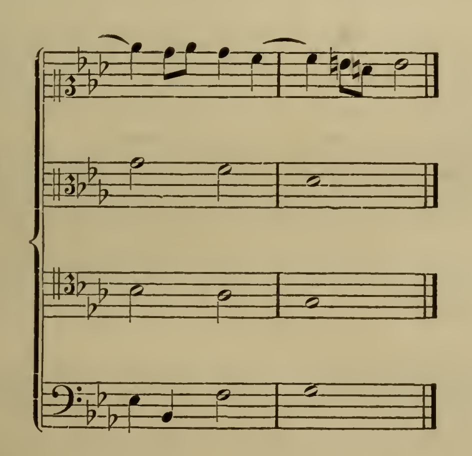


2) Vergrösserung. Man bringt auch die Nachahmung in höheren Notengattungen als das Thema. Die Darstellung des Themas in höherer Notengattung heisst Vergrösserung. Diese und die folgende Form sind besonders dann erfolgreich anzubringen, wenn es sich um ein allbekanntes Thema handelt, z. B. eine Choralstrophe.

Muster 29. Vergrösserung.



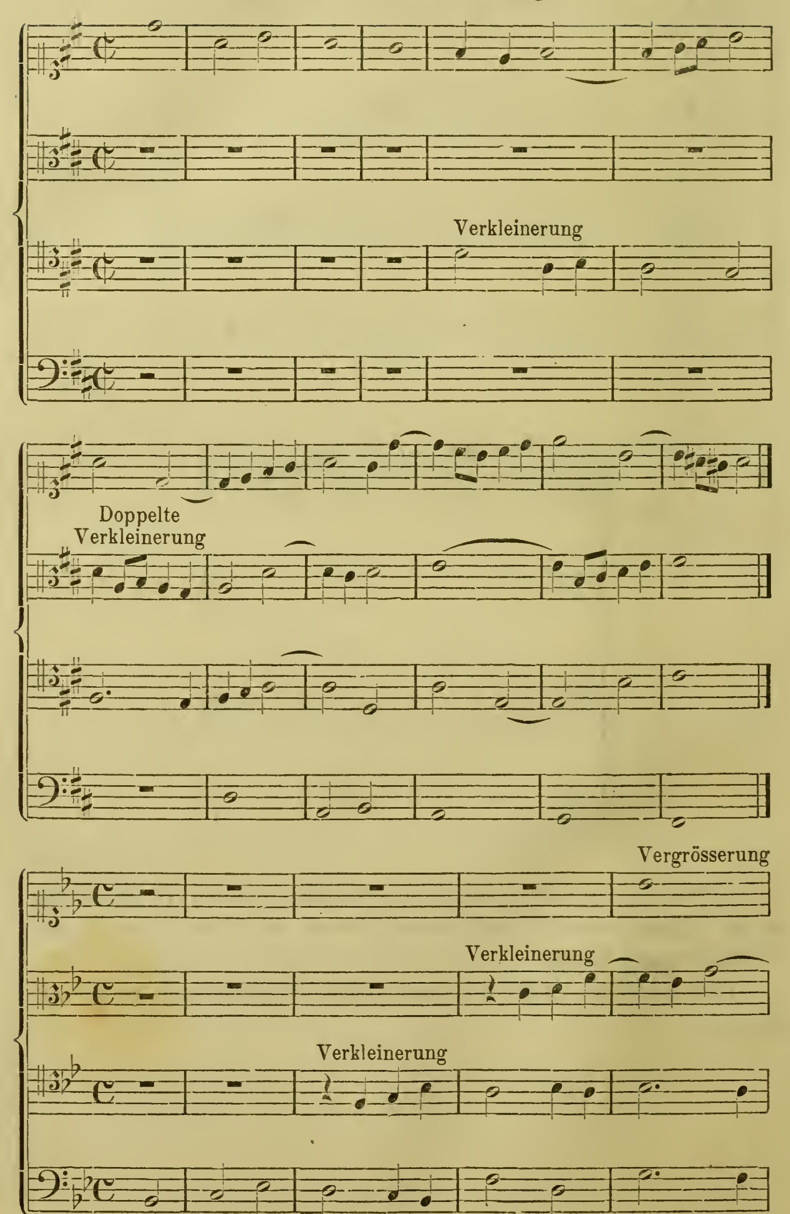


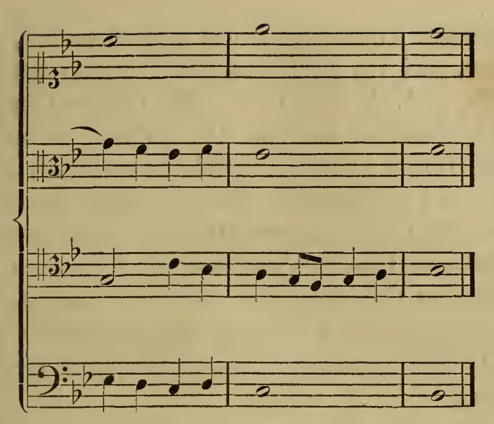


3) Verkleinerung. Leichter erkennbar als die Vergrösserung ist im Allgemeinen die Verkleinerung, welche das Thema in niederen Notengattungen bringt.

Oft verbinden sich in einem Satze Vergrösserung und Verkleinerung.

Muster 30. Verkleinerung.

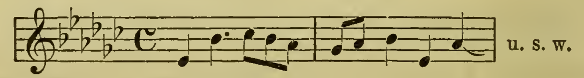




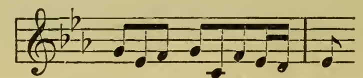
4) Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung verbunden.

Muster 31. Vergrösserung, Verkleinerung u. Gegenbewegung.

Verkleinerung, Vergrösserung und Gegenbewegung, sowie deren Combinationen, sind von allen Componisten angewendet worden, weil es viele Fälle gibt, in denen sie sich in ihrer Eigenthümlichkeit leicht deutlich erkennbar machen. Um nur aus solchen Werken, die sich in Aller Händen befinden, Beispiele anzuführen, seien hier erwähnt: Mozart's Cdurfuge für Clavier zu zwei Händen, desselben Fmollfantasie für Clavier zu vier Händen, desselben Cmollfuge für Streichquartett, Beethoven's Asdurfuge in der zweiten Asdursonate, desselben Fuge im Cismollquartett. Bach's Werke bieten hier natürlich die grösste Ausbeute. Um nur einige Beispiele aus dem wohltemperirten Clavier anzuführen, finden wir die Vergrösserung und Gegenbewegung in der Esmollfuge



kunstvoll verbunden. Die Cmollfuge des zweiten Theiles



bietet Vergrösserung und Verkleinerung verbunden mit Gegenbewegung. Gegenbewegung finden wir ausserdem in der Dmollfuge, Fismollfuge, Gdurfuge, Amollfuge, Hdurfuge des ersten Theils, Cisdurfuge, Cismollfuge, Dmollfuge, Bmollfuge des zweiten Theiles.

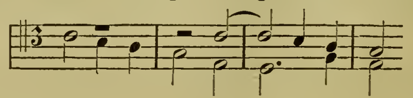
Fünfundzwanzigste Aufgabe.

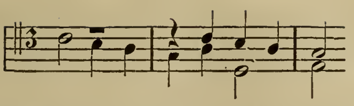
Einige Imitationen zu zwei, drei und vier Stimmen herzustellen mit Anwendung der Vergrösserung, Verkleinerung, Gegenbewegung und deren Combinationen.

§ 26.

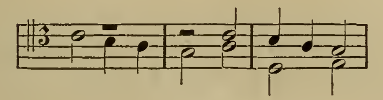
Freiheiten der Imitation.

1) Rhythmische Veränderung. Wenn es ohne Nachtheil für die Erkennbarkeit des Themas geschehen kann, darf man den Anfangston in der Nachahmung verlängern oder verkürzen. Z. B.

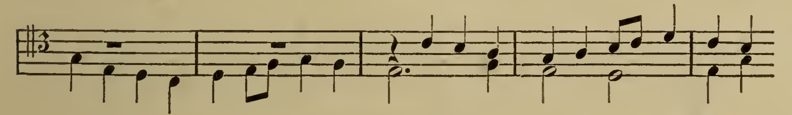




Auch den Takttheil des Eintritts zu verschieben ist gestattet, wenn nur guter Takttheil dem guten entspricht und schlechter dem schlechten.

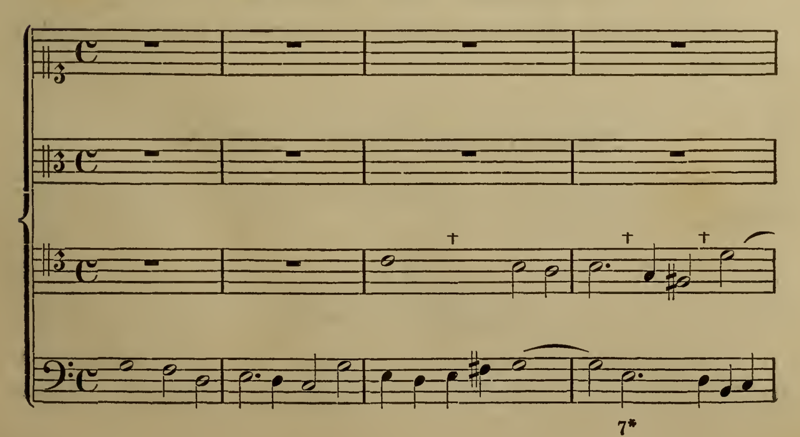


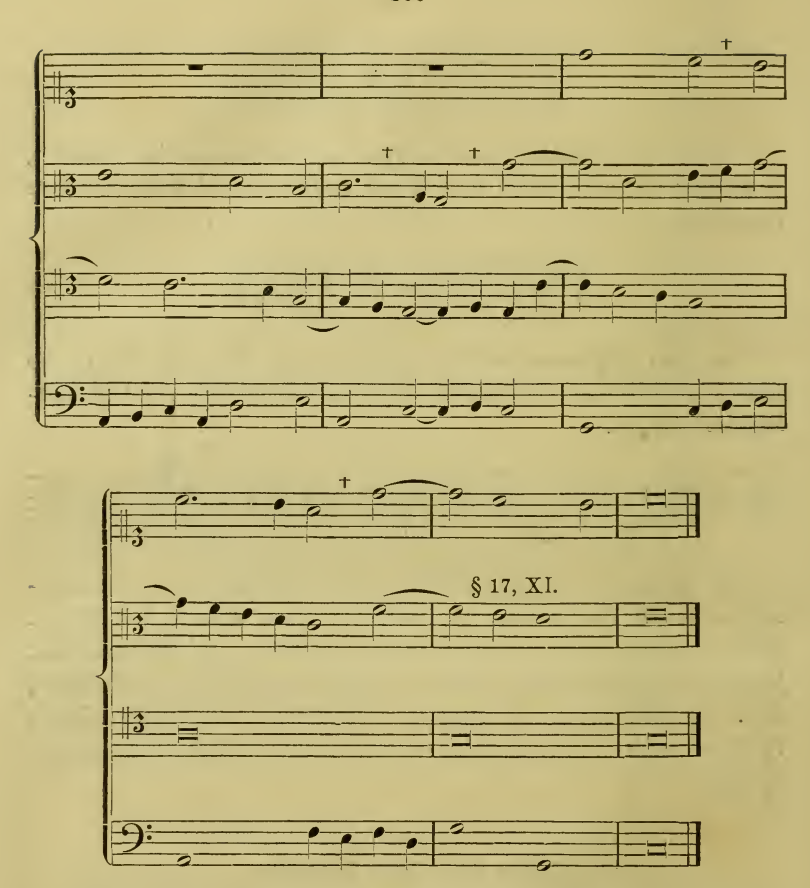
In dem folgenden Beispiele dagegen, wo die guten Takttheile schlecht werden und umgekehrt, wird die Melodie bis zur Unkenntlichkeit entstellt.



2) Tonische Veränderung. Auch kleine tonische Veränderungen in der Nachahmung sind erlaubt, wenn dadurch das Thema nicht so entstellt wird, dass es unkenntlich wird. So lässt sich fast jeder Sprung durch einen anderen, möglichst ähnlichen, nachahmen, z. B. die Terz durch die Quarte, Quarte durch die Quinte, kleine Sprünge durch stufenweise Fortschreitung, diese wieder durch kleine Sprünge.

Muster 32. Freie Imitation.





Hier beantwortet der Alt sogar die Quinte des Basses durch eine Octave.

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

Verwende die hier gegebenen Freiheiten zu zwei- bis vierstimmigen Imitationen.

§ 27.

Künsteleien der Imitation.

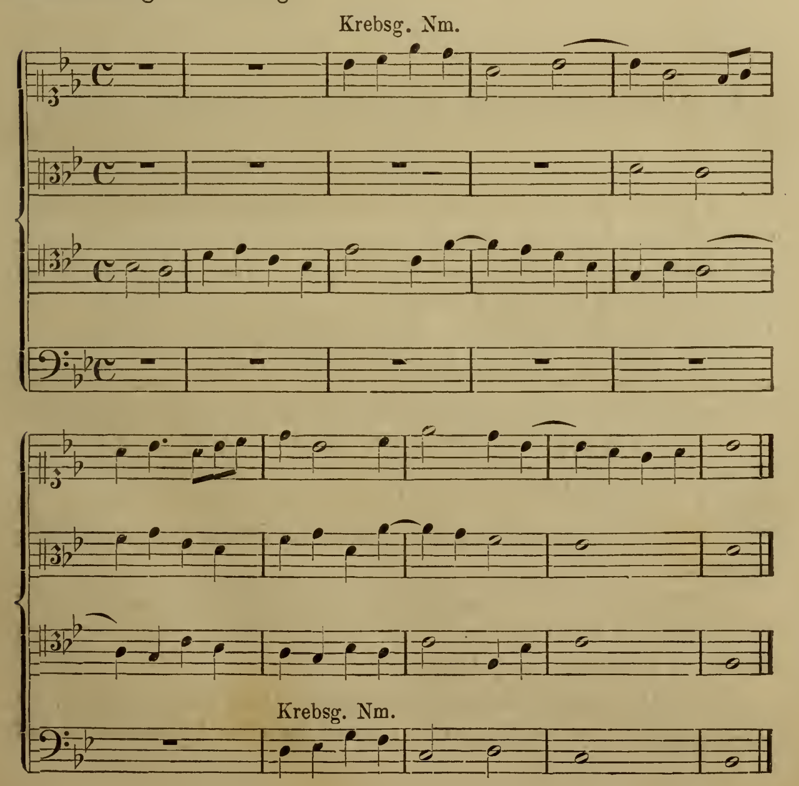
Krebsgängige Imitation. Die Imitation hat seit Jahrhunderten auch vielfach zu unkünstlerischen Spielereien herhalten müssen,

welche weder irgend einen aesthetischen Ertrag gebracht haben, noch pädagogisch irgend welchen Werth beanspruchen können. Auch wären diese Künsteleien längst verschwunden, wenn nicht immer wieder grosse Musiker, sei es aus Laune, sei es, um ihre contrapunktische Gelehrsamkeit zu zeigen, sich ihrer angenommen hätten. Die rückgängige Nachahmung, Krebsgang genannt, d. h. die Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn, von der letzten Note zur ersten, wird nie irgend einen musikalischen Werth behaupten. Nichts desto weniger finden wir sie bei hervorragenden Componisten aller Zeiten.
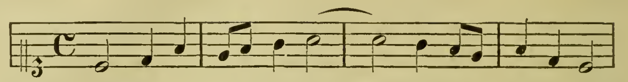
Zu ihrer Herstellung ist es erforderlich, dass man schon das Thema darauf einrichtet, besonders solche rhythmischen Figuren vermeidet, die, verkehrt gelesen, widersinnig erscheinen, wie z. B.

krebsgängig:

In der folgenden vierstimmigen Imitation findet die krebsgängige Nachahmung Anwendung.



Hier eine Melodie, welche, vorwärts und rückwärts gelesen, gleich ist.



Auf solche Spielerei könnte ein müssiger Kopf ohne Schwierigkeit eine ganze Fuge gründen, welche krebsgängig zu spielen wäre. Auf anderem Gebiete und in kleinerem Mafsstabe findet sich diese Spielerei im Menuett einer Ddursonate für Klavier und Violine von Haydn, und im Cmollquintett von Mozart im Menuetto unter der Ueberschrift: „al rovescio". Diese Stücke werden, wenn sie einmal durchgespielt sind, rückwärts wiederholt.

Die Uebung des Krebsganges und ähnlicher Künsteleien hat für den Compositionsschüler gar keine Bedeutung, eine Aufgabe ist daher nicht darauf zu gründen.

B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

§ 28.

Wie wir im ersten Abschnitte den contrapunktischen Uebungen einen Cantus firmus zu Grunde gelegt haben, so nehmen wir jetzt auch zu unseren Imitationen einen Cantus firmus. Diesen Cantus firmus entlehnen wir dem Choralgesang, dabei immer diejenigen Melodien bevorzugend, welche den alten Kirchentonarten angehören.

Die Antiphonien der katholischen Kirche eignen sich gleichfalls zu diesem Zweck, haben aber meist geringeren Umfang. Auch die Synagogalmelodien der Juden lassen sich hier verwenden und gehören demselben Tonartensystem an.

Die Choralmelodie zerfällt bekanntlich in verschiedene Abschnitte, welche durch Fermaten hervorgehoben werden. Bei unseren Arbeiten werden die Abschnitte der Choralmelodie durch Pausen getrennt, in welchen die Imitationssätze der anderen Stimmen ihren Fortgang nehmen.

Der Cantus firmus kann in jeder der betheiligten Stimmen liegen; doch lege man ihn vorzugsweise in eine Mittelstimme. Bei den Alten befand er sich meist im Tenor.

50. Der erste Imitationssatz beginnt vor dem Eintritt des Cantus firmus. Es ist nicht erforderlich, dass der erste Imitationssatz mit

Grundton oder Quinte der Haupttonart beginnt: er kann mit jeder Stufe derselben anfangen.

Bei der Beantwortung der Imitation gelten alle Freiheiten, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen.

Gegenbewegung ist zulässig, und besonders da anzuwenden, wo sie sich leichter durchführen lässt, als grade Bewegung; doch bediene man sich ihrer nicht allzu oft.

Im Verlaufe der Arbeit kann der Imitationssatz vor dem Wiedereintritt des Cantus firmus beginnen, mit diesem gleichzeitig eintreten, oder ihm unmittelbar folgen.

Die erste und letzte Note jedes Abschnittes des Cantus firmus kann verlängert werden, wenn es die Beschaffenheit der Imitation grade wünschenswerth macht. Das Thema der Imitation ist in der Regel zu jedem Choralabschnitte ein anderes, ausnahmsweise dasselbe. Mitunter lässt es sich durch Verkleinerung aus den ersten Tönen des Choralabschnittes bilden, den es begleitet. Doch soll der Schüler nicht Zeit und Arbeitskraft daran verschwenden, dieses Verfahren durchzusetzen, wo es sich nicht bequem ergibt.

51. Soviel wie möglich beobachtet man in den verschiedenen Nachahmungssätzen Abwechselung der Stimmordnung, d. h. man lässt nicht gern dieselben Stimmen sofort wieder in derselben Reihenfolge nacheinander eintreten.

Im figurirten Choral tritt dem Schüler zum erstenmale eine zusammengesetzte Kunstform entgegen, und stellt sich ihm die schwere Aufgabe ein zusammenhängendes Ganzes herzustellen, welches aus selbständigen Theilen besteht. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe gipfelt in der Forderung, die Cadenzen zu vermeiden, d. h. solche Abschnitte, die den Eindruck des Schlusses machen, zu umgehen, — und dennoch jeder Stimme, vom Eintritt bis zum Abgang, ein gewissermaſsen selbständiges Sätzchen mit Anfang und Schluss zu ertheilen. Diese Aufgabe, welche sich von hier ab in allen höheren Kunstformen unter immer umfassenderen Bedingungen wiederholt, tritt hier, im strengen Satz, in ihrer elementaren, und zur Vorübung am trefflichsten geeigneten Form auf.

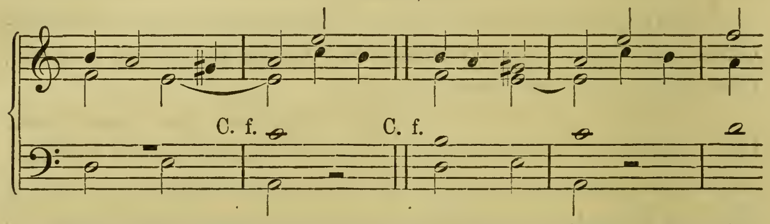
§ 29.

Ueber die Art, die Cadenzen zu vermeiden.

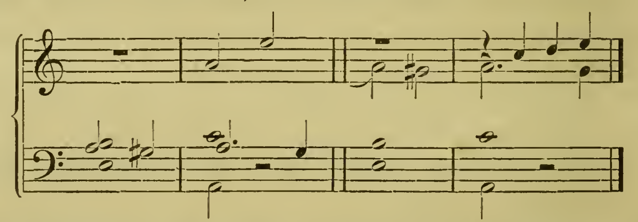
I. Die vollkommene Cadenz — d. h. diejenige, welche in Ober-

und Unterstimme den Tonart-Grundton enthält (Vgl. Hrml. § 17) — ist natürlich im Laufe der Arbeit vorzugsweise zu vermeiden. Wo sie sich aber einmal natürlich ergibt, und nur durch gezwungene Wendungen umgangen werden könnte, hat man folgende Mittel ihren Eindruck zu schwächen:

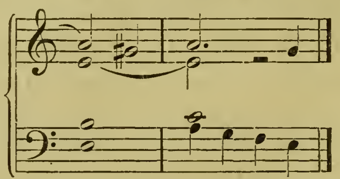
1) Der Cantus firmus setzt auf dem Schlussaccord der Cadenz ein, oder schreitet während derselben fort.



2) Eine der anderen Stimmen setzt auf dem Schlusse oder fast unmittelbar nach demselben, nach Pausen neu ein.



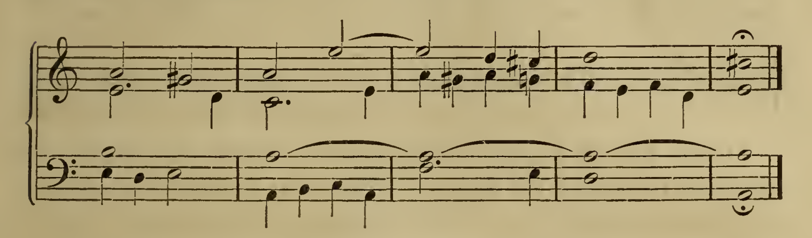
3) Wenigstens eine Stimme bleibt so in Bewegung, dass der Charakter des Schlusses nicht zur Geltung kommen kann.



Am besten vereinigt man übrigens die vollkommene Cadenz mit einem Abgang der Bassstimme, so dass diese nach der Cadenz pausirt.

52. Zwei Stimmen sollen nicht gleichzeitig, auf demselben Takttheil, abtreten. Nie soll der Schluss eines Abschnittes des Cantus firmus zu einer vollkommenen Cadenz dienen. Auch soll er nicht mit dem Schluss einer anderen Stimme zusammenfallen. Der Schluss des letzten Abschnittes — der eigentliche Schluss der Melodie — bildet dagegen natürlicherweise die Cadenz. Auf diese Cadenz folgt

häufig noch ein Orgelpunkt des Cantus firmus, der unter Umständen noch zu dem sogenannten Kirchenschluss führt.

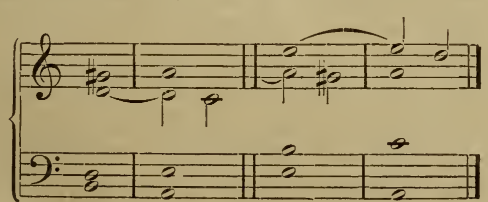


Zuweilen vermeidet man die eigentliche Cadenz und beschränkt sich auf diesen Schluss, den wir S. 17 Anm. und S. 74 als uneigentlich mixolydischen kennen gelernt haben.

II. Der unvollkommene Ganzschluss, in welchem die Oberstimme Terz oder Quinte hat, dient zwar häufig zum Schlusse eines ganzen Musikstückes, macht aber im Verlaufe der Composition weniger den Eindruck des Schlusses. Wo dies zu befürchten ist, bedient man sich derselben Mittel zur Abschwächung, wie oben.

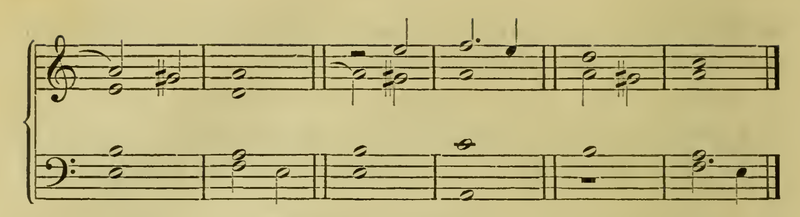
III. Der Halbschluss, der seiner Natur nach immer auf ein folgendes hinweist, hat noch weniger Schlusscharakter; er darf nicht oft vorkommen, weil er leicht den Eindruck kleinlicher Periodisirung macht, die dem Charakter der hier abgehandelten Formen widerspricht. Vermieden wird er wie die vorstehenden.

IV. Aufgehalten wird ein Schluss durch eine gebundene Dissonanz, zuweilen genügt auch eine consonirende Bindung.
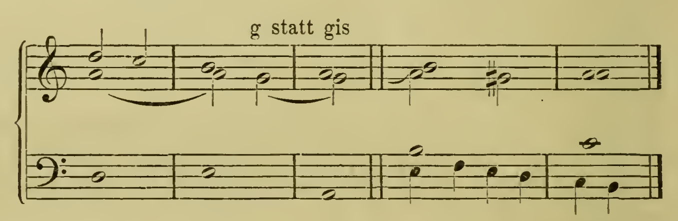


V. Der Trugschluss ist das gebräuchlichste Mittel, die Cadenz zu vermeiden, wo sie einzutreten im Begriff ist. Der Trugschluss betrifft

entweder den Schlussaccord, an dessen Stelle ein anderer — unerwarteter — eintritt:



oder den vorhergehenden Accord, indem schon dieser die angeregte Erwartung des Schlusses aufhebt, sei es durch Veränderung des Zusammenklanges, oder durch Einführung harmoniefreier Töne:



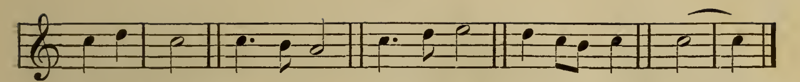
Es ist nicht unbedingt nothwendig, aber lobenswerth, in der Bildung der Cadenzen im Laufe der Arbeit eine gewisse Mannichfaltigkeit zu zeigen.

§ 30.

Die Art, die Stimmen fortzuschicken.

Den Forderungen des vorigen Paragraphen steht die Forderung entgegen, dass jedes Sätzchen in jeder Stimme eine gewisse Selbstständigkeit behaupten soll, nach Pausen eintreten und mit einem Schluss abgehen soll.

Aesthetisch beschränkt sich diese Forderung auf die Vorschrift das Abbrechen der Stimmen zu vermeiden. Der Schluss selbst kann immer nnr ein scheinbarer sein im Sinne der abtretenden Stimme. Diese kann gewissermafsen glauben zu schliessen, aber die übrigen Stimmen widerlegen sie, indem sie an dem Schlusse nicht theilnehmen. Da sich aber auch solche Schlusswendungen nicht überall anbringen lassen — denn die einzelne Stimme bleibt ja immer abhängig von den, hier noch dazu sehr engen, Grenzen des Zusammenklanges — so nimmt man in vielen Fällen mit jeder Wendung vorlieb, die einigermafsen dem Begriff des Aufhörens, Ausathmens, Ausklingens, entspricht.



Beim Bass hat man immer vorzugsweise auf einen guten Abgang zu sehen. Die Cadenzen können in jeder der fünf Tonarten und in ihren nächstliegenden Transpositionen geschehen. Die Schlusscadenz natürlich in der des Chorales.

§ 31.

Orgelpunkt.

Der Orgelpunkt wird hauptsächlich im mehr als dreistimmigen Satze angewendet.

Am häufigsten erscheint er am Schlusse, wo dann jedesmal der letzte Ton des Cantus firmus ausgehalten wird, während die anderen Stimmen contrapunktiren. Es kommt auch vor, dass gleichzeitig zwei Stimmen den Orgelpunkt haben. Auch kurz vor dem Schlusse finden wir den Orgelpunkt auf der Dominante, welche dann unmittelbar in die Tonica führt.

Im Verlaufe bilden sich wohl gelegentlich kleine Orgelpunkte durch das längere Liegenbleiben einer abgehenden Stimme.

Andere als durchgehende und gebundene Dissonanzen, Wechselnoten, und der § 17, XI eingeführte Quartsextaccord dürfen aber auch im Orgelpunkte nicht vorkommen.

Die Anwendung des Orgelpunktes bleibt übrigens dem Belieben des Schülers anheimgestellt.

§ 32.

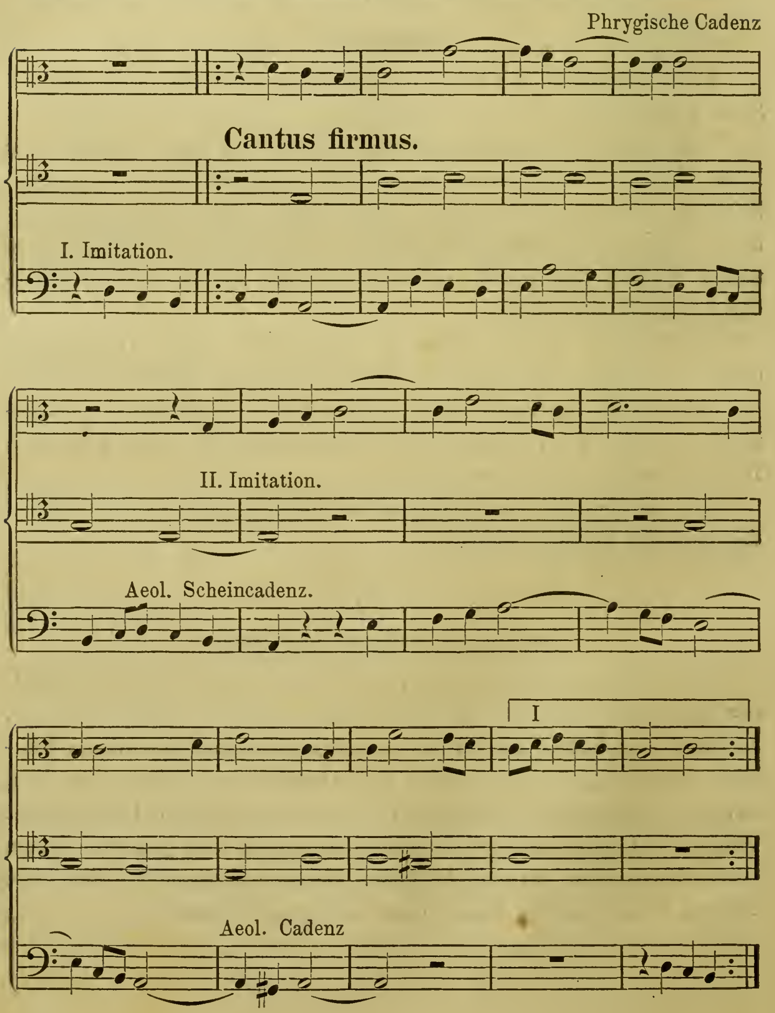
Zweistimmige Imitation zum Choral.

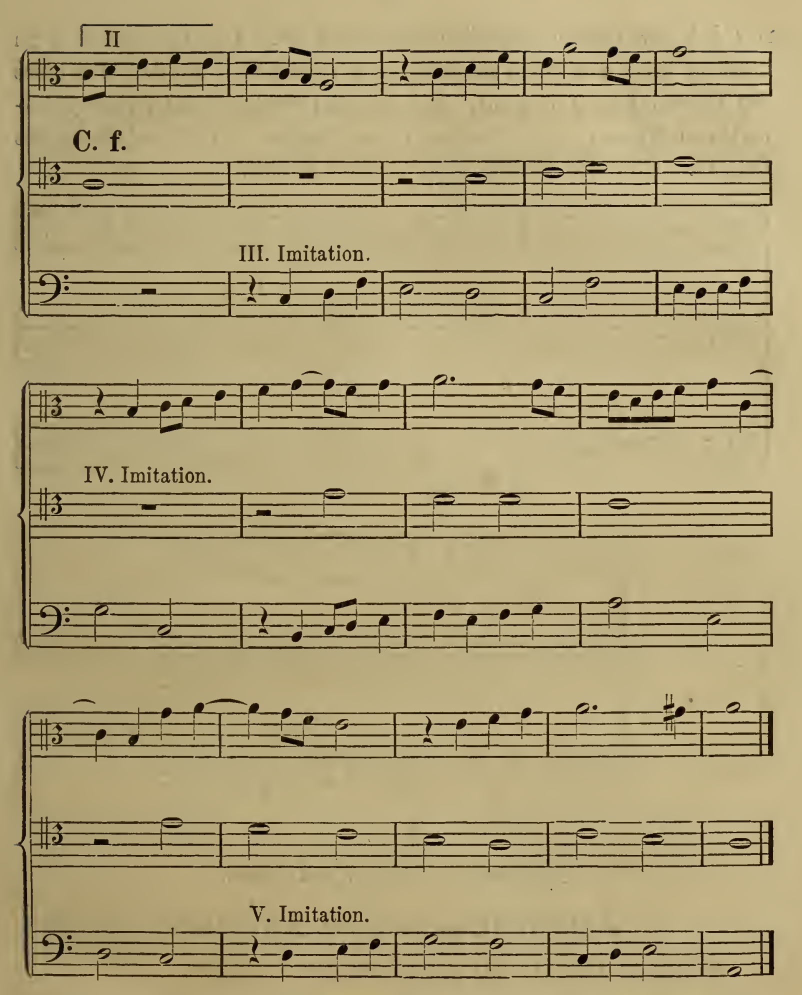
Hat man neben der Stimme, welche den Cantus firmus vorträgt, nur noch zwei Stimmen zur Verfügung, so ist es ziemlich schwer, Lücken des Satzes zu vermeiden. Diese machen sich immer fühlbar, wenn eine einzige Stimme das Gewebe des Satzes fortspinnt. Solche einstimmigen Stellen soll man wo möglich auf einen oder wenige Takttheile beschränken, da sie sich ganz und gar wohl kaum vermeiden lassen. In dem folgenden Beispiel beschränken sich diese Lücken immer auf die Dauer einer einzigen Viertelnote.

Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite Choräle mit zweistimmiger Imitation.

Muster 33. Aeolisch. Imitation zu gegebenem Cantus firmus.

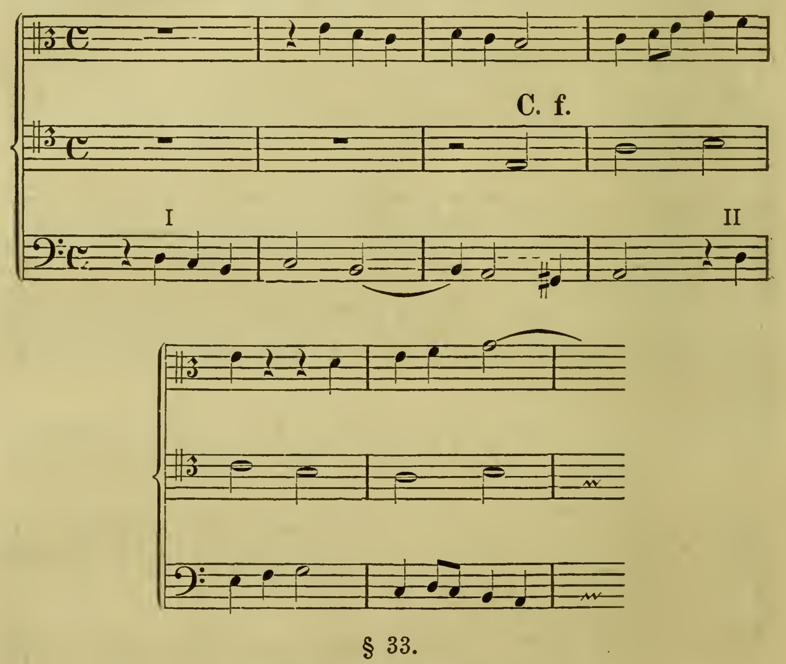




Der Raumersparniss halber ist der Wiederholung der beiden ersten Verse des Liedes hier keine besondere Ausführung zu Theil geworden, sondern die Imitation in dieselbe — durch einfaches Wiederholungszeichen — eingeschlossen. Der Schüler soll sich aber dieses Mittels nicht bedienen, sondern jede Wiederholung besonders ausarbeiten.

Man kann die Arbeit interessanter, aber auch etwas schwerer machen, wenn man dafür sorgt, dass jedesmal T h e m a und A n t w o r t der Imitation dem Cantus firmus zum Contrapunkt dienen, was oben

nur bei der fünften Imitation geschehen ist. Um dies möglich zu machen, lässt man einen Imitationssatz vorangehen, auf dessen Schluss der Cantus firmus beginnt, und lässt im Verlaufe der Arbeit jedesmal das Thema der Imitation dem Eintritte des Choralabschnittes folgen. Hier der Anfang einer solchen Arbeit:



§ 33.

Dreistimmige Imitation zum Choral.

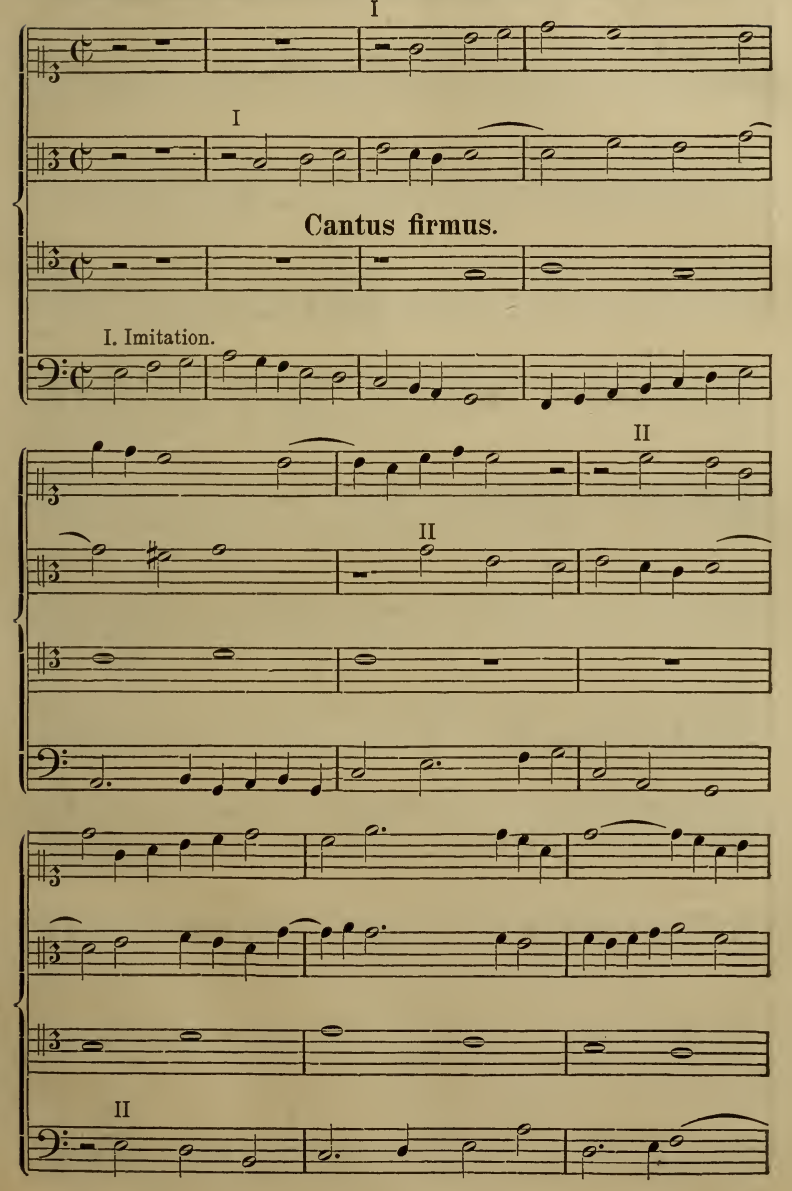
Achtundzwanzigste Aufgabe.

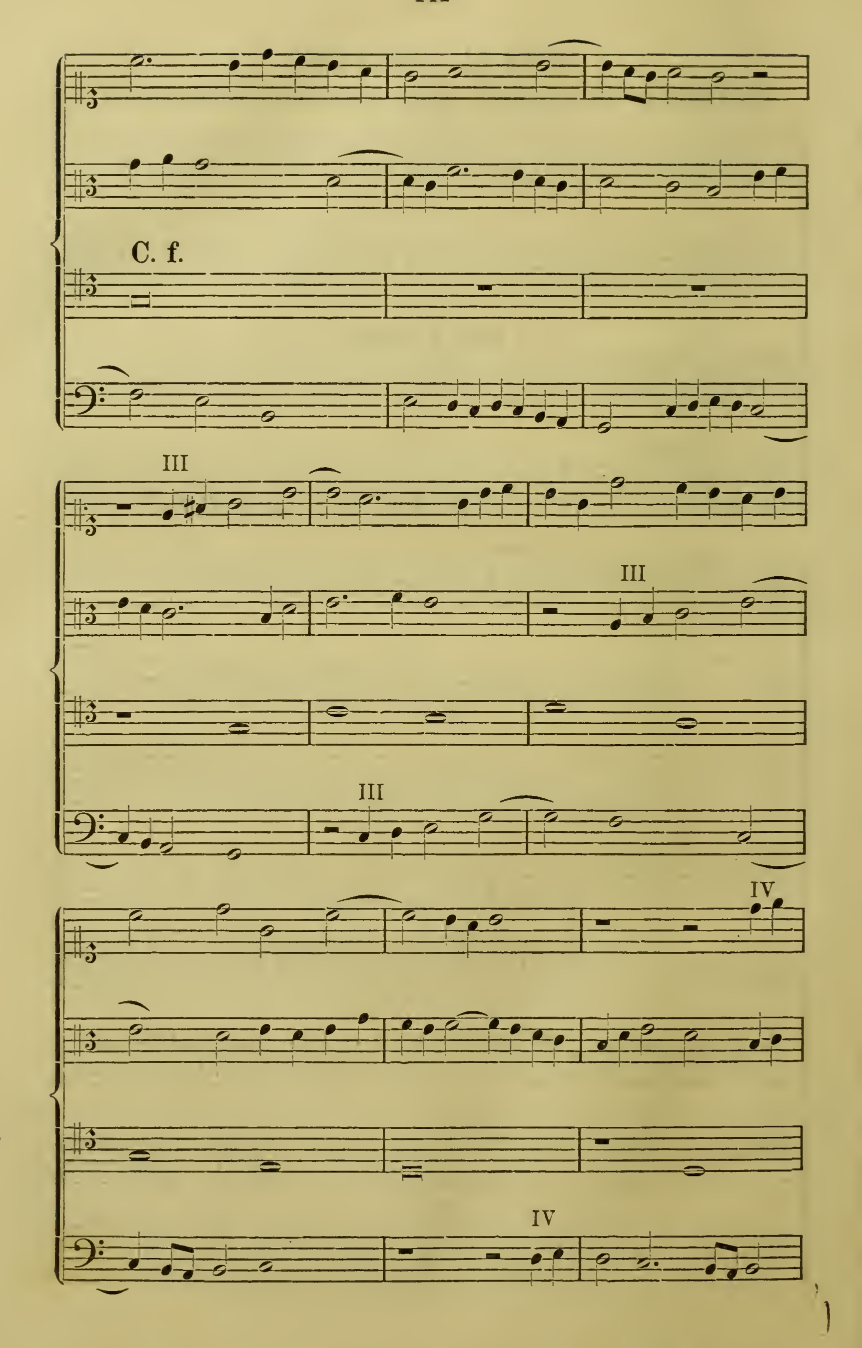
Bearbeite Choräle mit dreistimmiger Imitation.

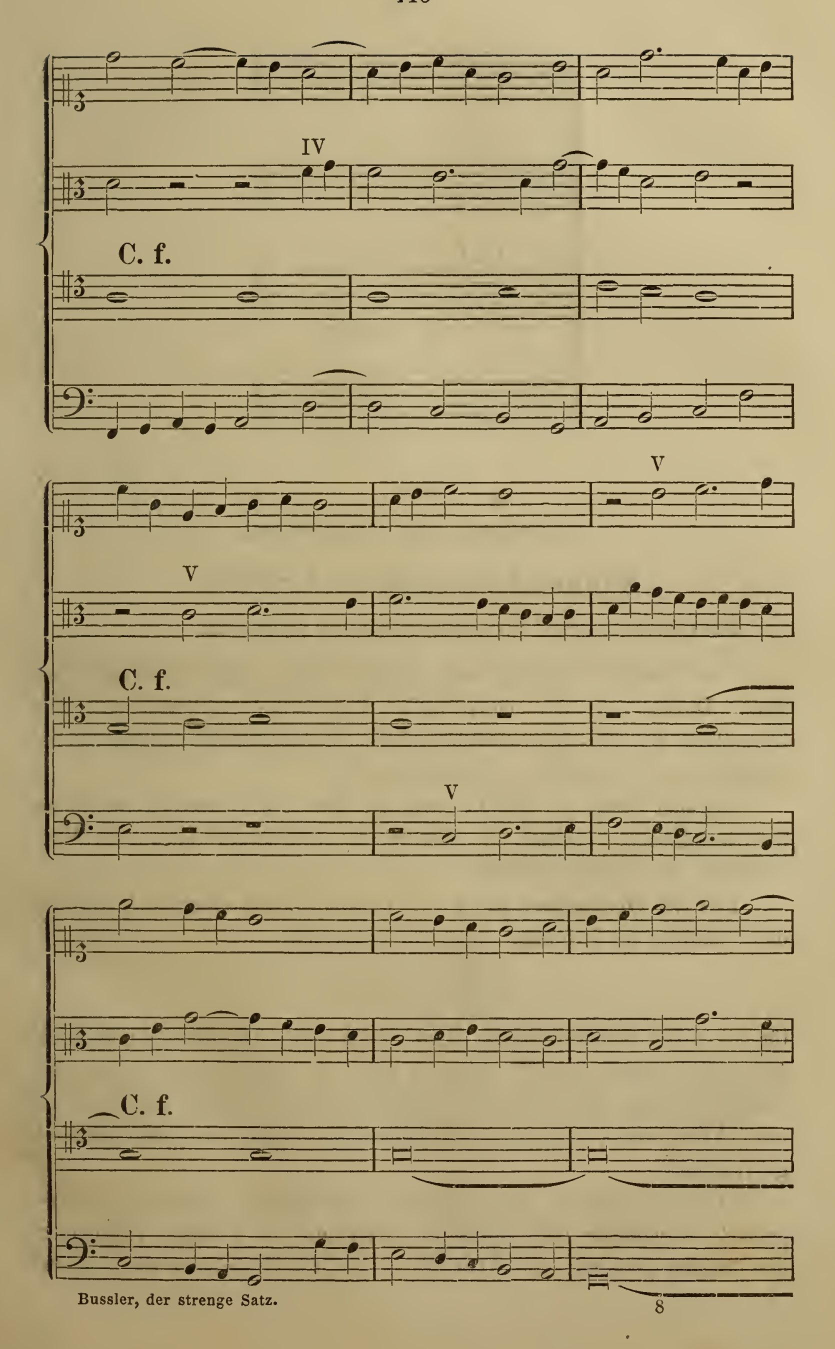
Dreistimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt vierstimmigen Satz. Hier ist es schon viel leichter, Lücken zu vermeiden. Der zweistimmige Satz muss hier mindestens eben so selten sein, sich auf wenige Noten beschränken, wie in der vorigen Aufgabe der einstimmige. Bis auf diese vereinzelten Stellen sollen immer wenigstens drei Stimmen thätig sein, der viertimmige Satz aber durchaus vorherrschen, d. i. den grössten Raum einnehmen. Einstimmiger Satz ist, mit Ausnahme des Anfanges, ganz zu vermeiden.
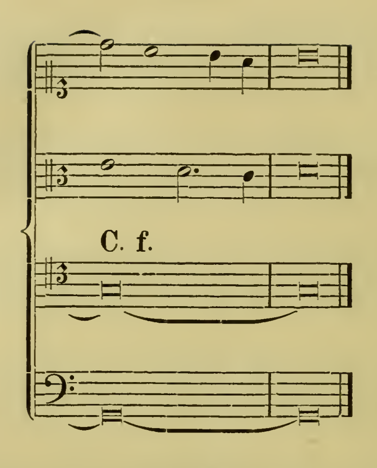
Muster 34. Mixolydisch.

Dreistimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.




C. f.
III
III
III
IV
IV


IV
C. f.
V
V
C. f.
V
C. f.



§ 34.

Vierstimmige Imitation zum Choral.

Neunundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite Choräle mit vierstimmiger Imitation.

Vierstimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt fünfstimmigen Satz. Dieser und der vierstimmige Satz sollen vorherrschen. Mit Ausnahme des ein- und zweistimmigen ersten Anfanges sollen immer wenigstens drei Stimmen zusammenwirken.

An sich bietet der fünfstimmige Satz dem Schüler keine neuen Schwierigkeiten, verlangt nur gesteigerte Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse des Zusammenklanges.

Für die Oberstimme kann der Violinschlüssel eingeführt werden, der ebenfalls im Umfange seines Liniensystems,



für die hohe Sopranstimme, angewendet wird. Doch kann man auch die fünfte Stimme durch Theilung jeder der bisher gebrauchten vier Stimmgattungen gewinnen, und demgemäss zwei Sopranschlüssel, oder zwei Altschlüssel, oder zwei Tenorschlüssel, oder zwei Bassschlüssel gebrauchen.

Das Muster ist in der schon zur 27. Aufgabe erwähnten Form gegeben, in welcher eine Imitation gleichsam als Vorspiel vorangeht, die übrigen sich mit den Abschnitten der Choralmelodie aufs Engste

verbinden, so dass im Verlaufe der Arbeit nie eine Imitation frei — d. h. in den Pausen des Cantus firmus — ausgeführt wird.

Es ist nicht nöthig, die Uebungen des strengen Satzes auf eine noch grössere Stimmenzahl auszudehnen, doch möge es dem Lehrer oder Schüler freigestellt sein, hier eine oder einige Choralbearbeitungen im sechsstimmigen Satz einzuschalten.

Während das eigentliche Ziel der Uebungen des I. Abschnittes in der thatsächlich bewährten Herrschaft über die einfachen Intervallverhältnisse besteht, handelte es sich in diesem zweiten Abschnitte hauptsächlich um die Verflechtung der Stimmen, deren möglichst einfache Form in der Verbindung von Imitationssätzen besteht. Die vollendetsten Muster dieser Art im Kunststil des strengen Satzes bieten die Werke Palestrina's, die in kunstvoller und doch zwangloser Verschlingung der Stimmen, in vollkommener Durchsichtigkeit des Gewebes bei grösster Mannichfaltigkeit der Combination, von keinem der nachfolgenden Meister erreicht oder gar übertroffen worden sind. Allerdings ist wohl zu beachten, dass Palestrina von den § 18 gegebenen Freiheiten, die hier mit pädagogischer Nothwendigkeit nur als seltene Ausnahmen gestattet sind, sich drei besonders zu Nutze macht:

1) die Kreuzung der Stimmen,

2) die grade Bewegung in Quinte und Octave, mit Ausnahme des zweistimmigen Satzes,

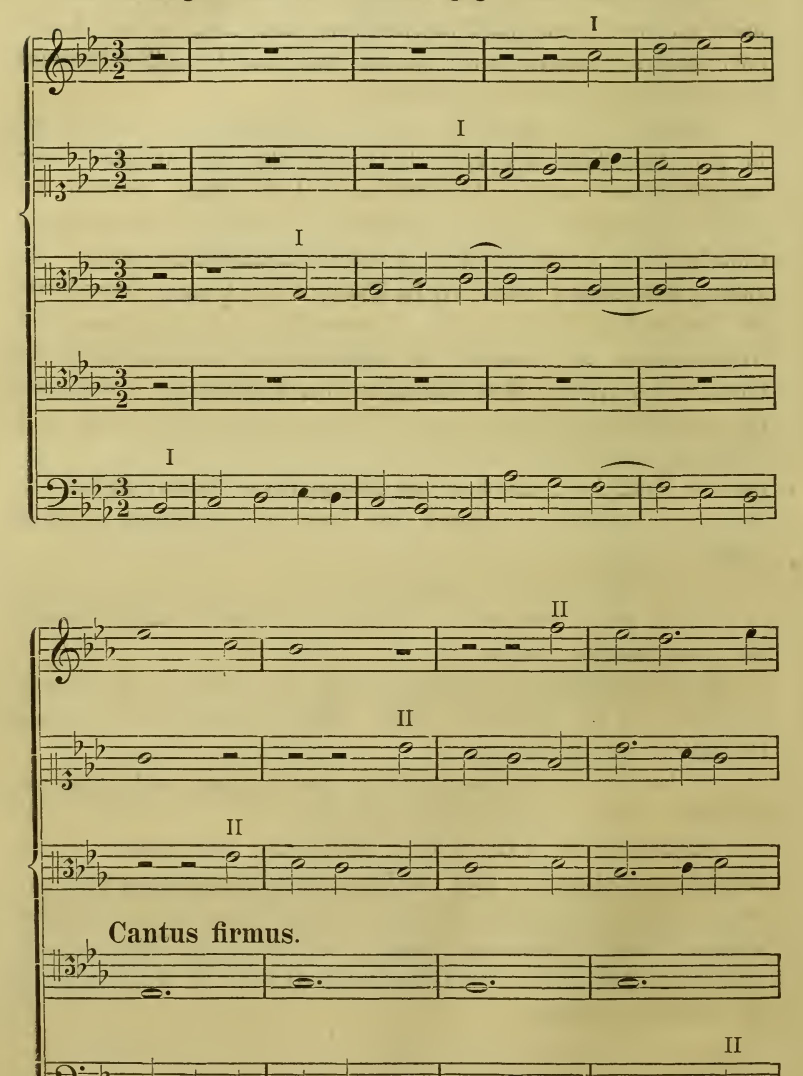
3) den Einklang der Stimmen, der sich bald aus der Gegenbewegung bei der Kreuzung ergiebt, bald den Eintritt der Stimmen erleichtert. Ausserdem ist

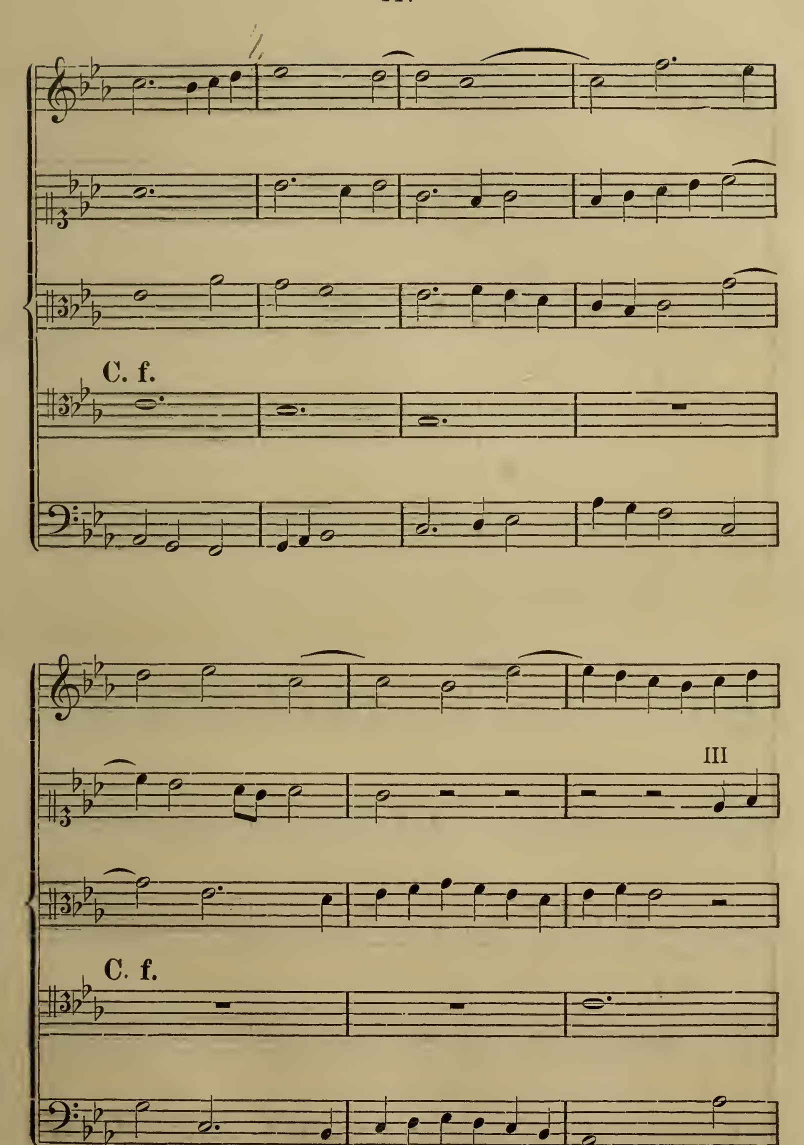
4) das gleichzeitige Abtreten von zwei oder mehr Stimmen in seinen Werken regelmässig in Gebrauch.

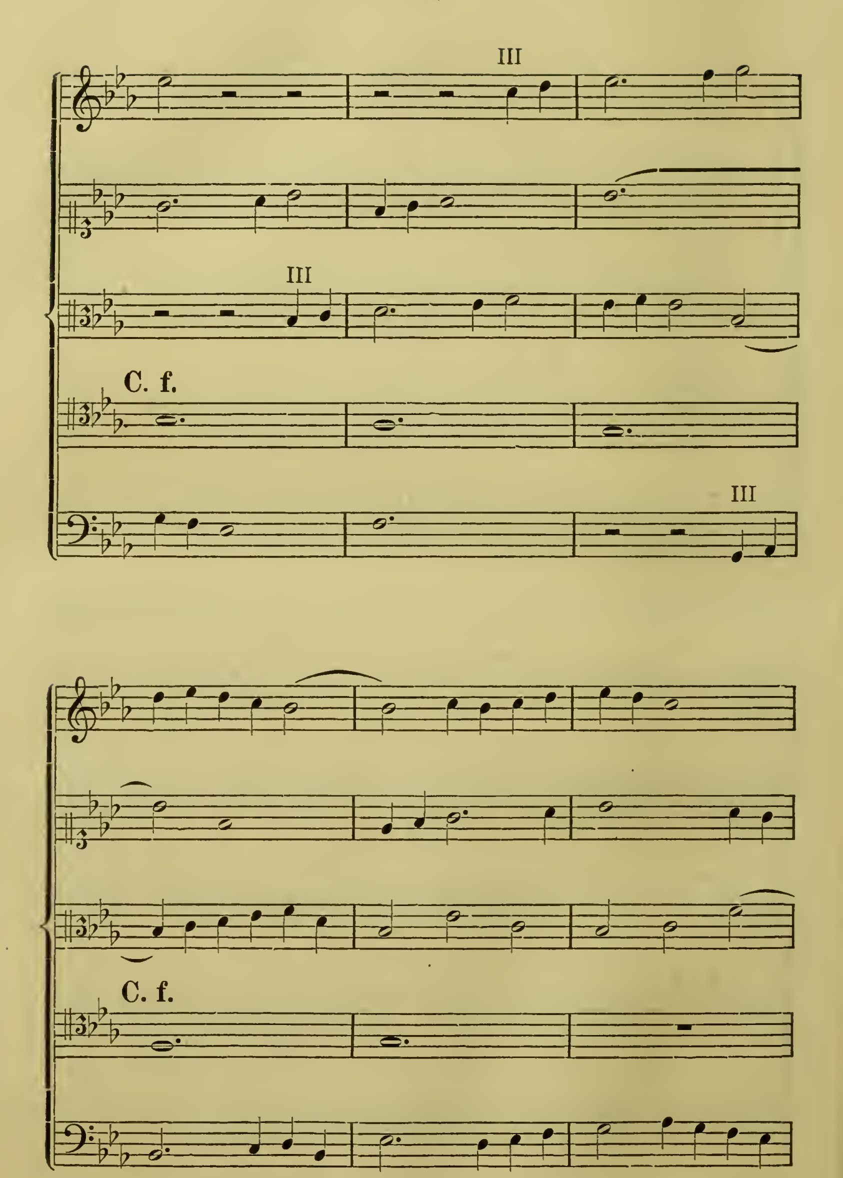
Anknüpfend an § 12, sei dem Schüler hier noch einmal ins Gedächtniss zurückgerufen, dass das Wesen des Contrapunktes keineswegs in dem bunten Durcheinander verschiedener, einander möglichst widersprechender Rhythmen besteht, sondern in der Vereinigung von Zwanglosigkeit und Gesetzmässigkeit in der Bewegung der einzelnen Stimme.

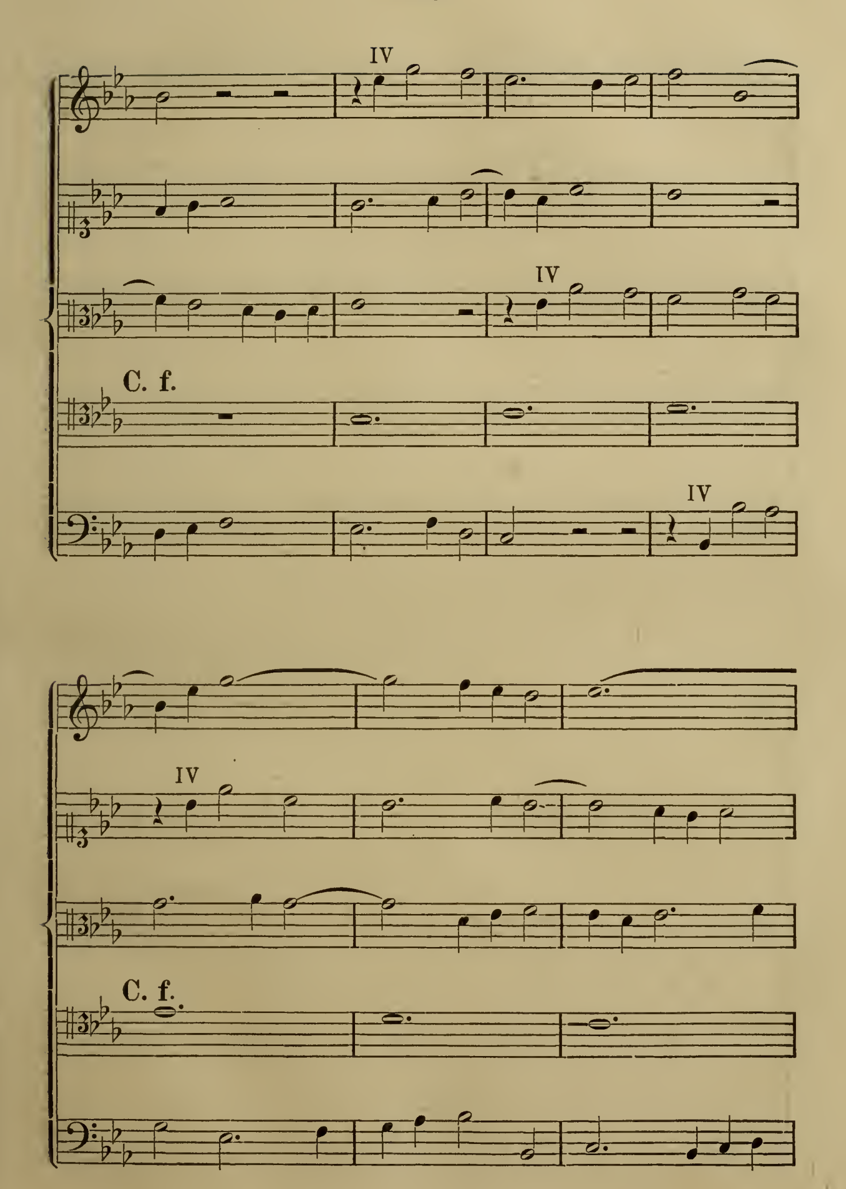
Muster 35.

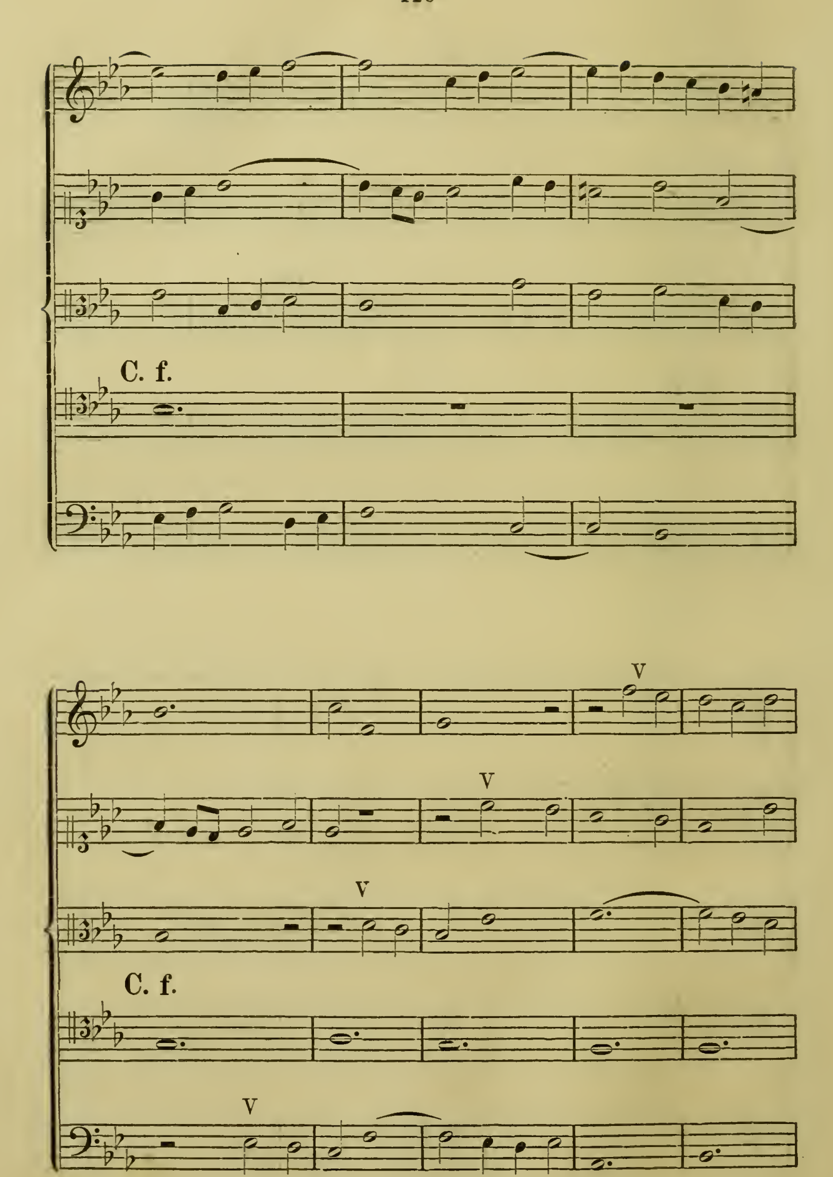
Vierstimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.

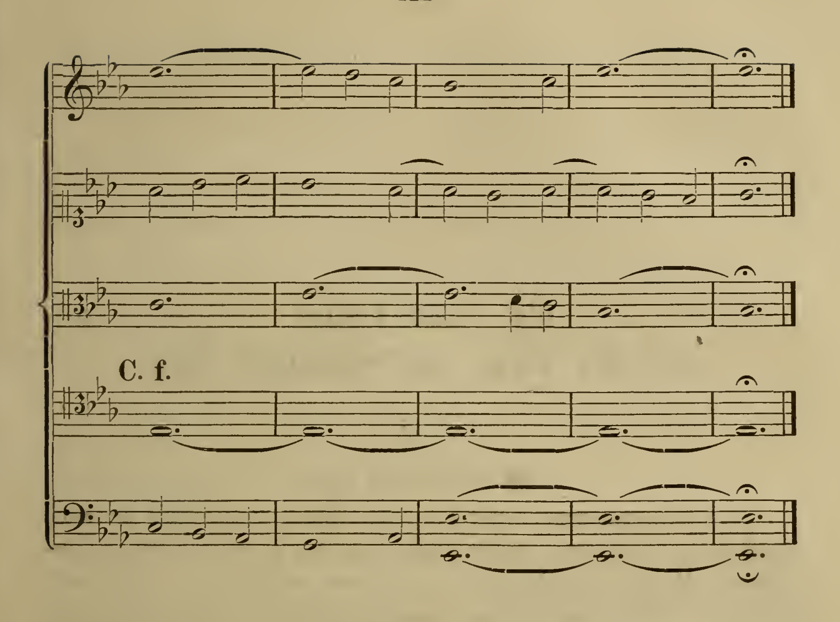



C. f.
C. f.
III


III
III
C. f.
III
C. f.


IV
IV
C. f.
IV
IV
C. f.


C. f.
C. f.


C. f.

III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

§ 35.

Die zweistimmige Fuge.

Die vollkommenste derjenigen Kunstformen, welche auf Imitation beruhen, ist die Fuge. Nicht allein, dass sie in ihrer weiteren Ausbildung alle untergeordneteren contrapunktischen Formen und Satzweisen in sich aufzunehmen vermag, sondern sie bietet auch der grössten Strenge, wie der unbeschränktesten Freiheit ein gleich offenes Feld. Hierin verhält sie sich zum contrapunktischen Stil ebenso, wie die Sonatenform zum Stil der klassischen Instrumentalmusik.

Dadurch wird die Fuge in der Kompositionslehre ebensosehr die Grundlage aller selbständig musikalischen Formbildung, wie die Imitation zum Choral die Grundlage aller gebundenen musikalischen Form bildet. Die Ueberwindung aller Schwierigkeiten, welche in den complicirten Formen der hohen Instrumentalmusik später zur Sprache kommen, findet hier, an dieser Stelle, ihre elementare Vorübung.

Das Wesen der Fuge besteht in der Verknüpfnng von Nachahmungen über dasselbe Thema unter gewissen Bedingungen, die sich auf die Tonalität beziehen.

53. Das Thema (Subject, it. Soggetto) der Fuge ist denselben Bedingungen unterworfen, wie das der Imitation (§ 21, **46**). Es darf nicht so lang sein, dass man über der Fortsetzung den Anfang vergisst. Hinsichtlich der Kürze beschränkt man sich jedoch nicht, wie es bei der Imitation vorkam, auf wenige, wohl gar nur zwei Töne, weil ein solches Thema als Grundlage eines grösseren Ganzen allzu winzig erscheinen würde. Der Schüler möge seine

Themata nicht länger als vier Takte, und nicht kürzer als zwei Takte bilden.

54. Das Thema beginnt mit dem Grundton oder der Quinte der Tonart.

55. Die Nachahmung des Themas, Antwort genannt, geschieht, soweit es möglich ist, ohne das Thema zu entstellen, auf tonale Weise.

56. Das Thema und die erste Nachahmung bilden den dux (Führer) und comes (Gefährten) der Fuge. Andere Formen des Themas kommen in der Fuge nicht vor, und diese beiden müssen innerhalb einer Durchführung immer einander abwechseln.

Ausnahmsweise ist es gestattet, wo es die Gelegenheit mit sich bringt, die tonale Gestalt des comes durch die reale (intervallgetreue) zu ersetzen. Letztere gibt das Thema genau in der Oberdominante.

57. Jede Verbindung von dux und comes zu einer Nachahmung heisst Durchführung. Die Ordnung der Stimmen in einer Durchführung heisst Repercussio, Widerschlag. Die Fuge hat drei Durchführungen, von denen jede mit einer Cadenz schliesst, die letzte in der Haupttonart, die beiden anderen in den verwandten Tönen der Dominante und Mediante.

In der phrygischen Tonart tritt an die Stelle der Oberdominante die Untermediante.

58. In der zweistimmigen Fuge gestaltet sich das Compositionsverfahren auf folgende Art:

Nach dem Thema der ersten Stimme tritt die (tonale) Nachahmung der anderen ein, zu welcher die erste Stimme contrapunktirt, den „Contrapunkt“ oder „Gegensatz“ bildet.

Darauf bilden beide Stimmen mit einem kurzen Zwischensatz Cadenz in der Dominante, mit welcher eine Stimme abgeht, und die erste Durchführung beschliesst. Die andere Stimme setzt den Zwischensatz fort, unter welchem die erste mit dem Thema wieder einsetzt: die zweite Durchführung beginnt.

Während dieser Wiederholung des Themas führt die andere Stimme ihren Zwischensatz zu Ende mit einem angemessenen Abgang, der aber keine eigentliche Cadenz sein soll, — pausirt, — und setzt rechtzeitig mit der Nachahmung ein. Hierauf, wie oben, zur zweiten Cadenz, Mediante, Abgang einer Stimme, Schluss der zweiten Durchführung.

Fortführung des Zwischensatzes in der einen Stimme. Während dessen Eintritt des Themas in der anderen. Schluss des Zwischensatzes während des Themas, Pausen, letzte Nachahmung rechtzeitig anschliessend. Cadenz in der Haupttonart. Schluss der Fuge.

59. Die Stimmordnung soll in zwei aufeinander folgenden Durchführungen verschieden sein. Im zweistimmigen Satz ergeben sich folgende Combinationen:

(I = Oberstimme, II = Unterstimme.)

Erste Repercussio: I dux II comes; II dux I comes.
Zweite Repercussio: II comes I dux; I dux II comes.
I comes II dux; II dux I comes.
Dritte Repercussio: I dux II comes; I comes II dux;
II dux I comes; II comes I dux.

60. Die drei Cadenzen sind:

in der ionischen Tonart:
mixolydisch (Oberdominante)
phrygisch (Obermediante)
ionisch (Tonica)

in der dorischen Tonart:
aeolisch (Oberdominante)
(auch transponirt phrygisch)
transponirt ionisch (Obermediante)
dorisch (Tonica)

in der phrygischen Tonart:
ionisch (Untermediante)
mixolydisch (Obermediante)
phrygisch (Tonica)

in der mixolydischen Tonart:
dorisch (Oberdominante)
transponirt phrygisch (Obermediante)
mixolydisch (Tonica)
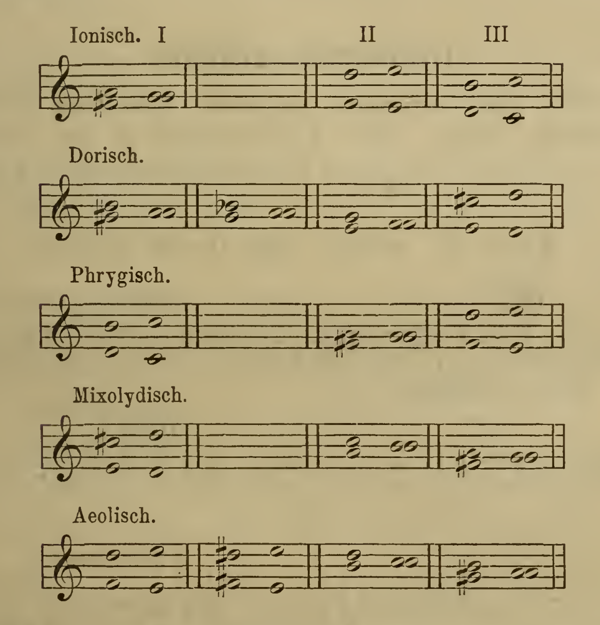
in der aeolischen Tonart:
phrygisch, auch transponirt aeolisch (Oberdom.)
ionisch (Obermediante)
aeolisch (Tonica).

Auf Cdur übertragen:

	Erste	Zweite	Schluss
Ionisch:	Gdur	Halbschl. Amoll	Cdur

	Erste	Zweite	Schluss
Dorisch:	Amoll	Fdur	Dmoll
	Halbschl. Dmoll		
Phrygisch:	Cdur	Gdur	Halbschl. Amoll
Mixolydisch:	Dmoll (dur)	Halbschl. Emoll	Gdur
Aeolisch:	Emoll	Cdur	Amoll
	Halbschl. Amoll.		

In Noten:



Man sieht hier die Transposition überwiegend vertreten gegen die Versetzung, d. h. die moderne Tonart gegen die Octavgattung.

Eine absolute innere Nothwendigkeit liegt der hier gegebenen Anordnung der Cadenzen nicht zu Grunde. Es zeigt sich sogar darin eine gewisse Inconsequenz, dass die phrygische Tonart die Cadenz der Oberdominante, wegen der verbotenen siebenten Tonart, vermeidet, während die mixolydische Tonart die gleiche Cadenz auf derselben Mediante beibehält. (Man bemerkt wohl, dass die mixolydische hier wieder in die ionische Tonart hinüberspielt.)

In der That wäre sowohl eine Umstellung der beiden ersten Cadenzen — in Mediante, Dominante — gerechtfertigt, als auch

jede der fünf Kirchentonarten, sowie jede im modernen Sinne nächstverwandte Tonart zur Theilcadenz geeignet:

Aber — der Schüler hat von diesen, sich im Unwesentlichen bewegenden Freiheiten keinen Gebrauch zu machen, sondern, als Anfänger, die zweifellos bestimmte Anweisung freudig zu begrüssen und zu befolgen.

Dreissigste Aufgabe.

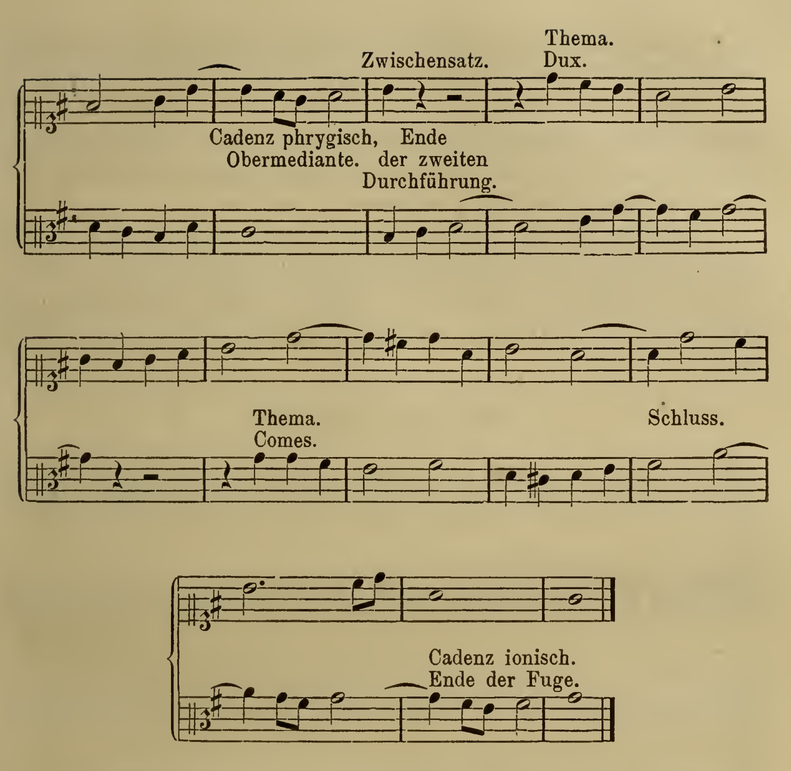
Arbeite nach vorstehend gegebener Anweisung zahlreiche zweistimmige Fugen. Beim Selbstunterricht ist jede vollendete Arbeit nach jeder der gegebenen Vorschriften noch einmal zu prüfen.

Muster 36. Ionisch. Fuge zu zwei Stimmen.

Thema.
Dux.
Gegensatz, Contrapunkt.
Erste Durchführung.
Antwort, tonal.
Comes.

Zwischensatz.
Cadenz mixolyd.
Oberdominante.
Ende
der ersten
Durchführ.
Zweite Durchf.
Thema.
Dux.
Reale Beantw.
der Septime.

Thema.
Comes.



Die Vortheile des hier eingeschlagenen Verfahrens, welche sich bis in die höchsten Aufgaben der Formenlehre und Instrumentation bewähren, sind

1) der möglichst gleiche Antheil beider Stimmen an der Herstellung des Ganzen,

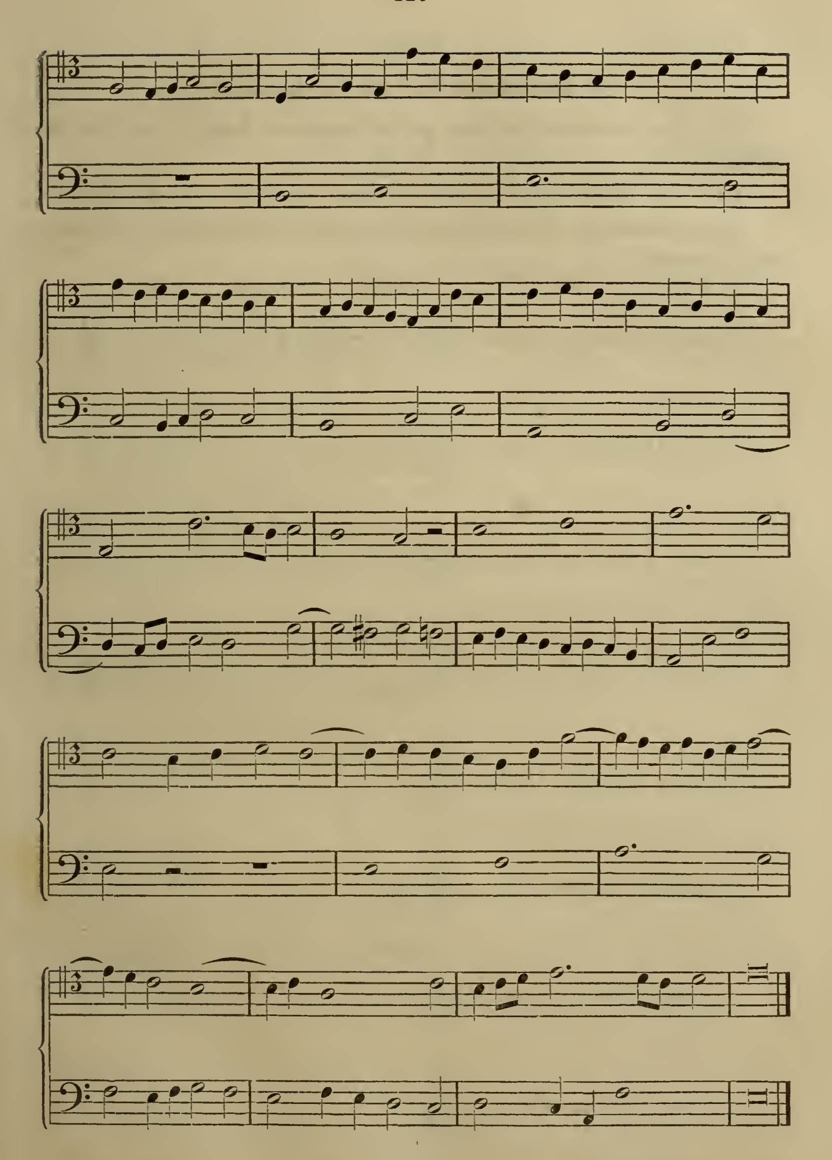
2) die scharf hervorgehobene Eintheilung in ziemlich gleiche Abschnitte durch die Cadenzen, ohne dass eine Unterbrechung der fliessenden Bewegung eintritt. Wir haben also ein ununterbrochenes Ganzes, und dennoch deutliche Gliederung desselben in fest abgeschlossene Theile, das Wesen des Organischen in allen Kunstformen, hier in der denkbar kleinsten selbständigen Kunstform, durch Befolgung unzweifelhaft bestimmter Vorschriften, zur Darstellung gebracht.

Es ist unerlässlich, dass sich der Schüler durch zahlreiche Arbeiten dieser Art die Grundbedingungen des organischen Gestaltens

zu eigen mache. Die Bildung des Künstlers besteht durchaus im Aneignen des Ueberlieferten durch eigene Arbeit, nicht aber durch eine bloss betrachtende Kenntnissnahme. Noch weniger in einer durch Willkür bestimmten Beschäftigung mit diesem oder jenem Theil der Kunstlehre, der ihm anziehend, Erfolg versprechend, oder der gegenwärtigen Zeitströmung angemessen erscheint.

Ueber die Zwischensätze sei noch bemerkt, dass der Schüler gut thut, dieselben in seinen ersten Arbeiten möglichst kurz zu halten, wie es in Muster 36 geschehen ist. Fühlt er sich in der Aufgabe erst heimisch, dann mag er sie ein wenig auszudehnen versuchen, wie in Muster 37.

Muster 37. Phrygisch.



Als Mafs für die grösste Ausdehnung des Zwischensatzes, vom letzten Ton des Themas bis zum ersten Ton der nächsten Anführung desselben, möge dem Schüler die doppelte Länge des Themas gelten.
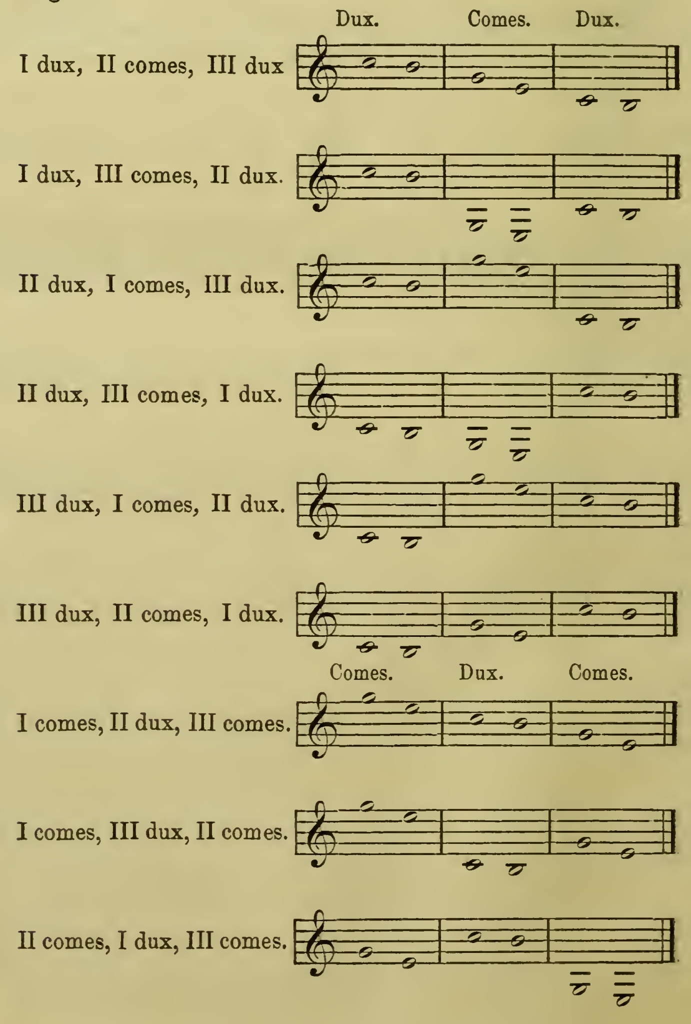
§ 36.

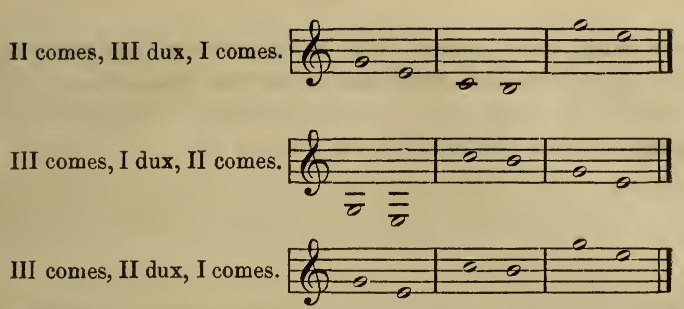
Die dreistimmige Fuge im strengen Satz.

Für die dreistimmige Fuge gelten dieselben Regeln, wie für die zweistimmige.

61. Die dritte Stimme tritt mit dem Dux ein, wie die erste.

Repercussionen, Stimmordnungen in den Durchführungen, ergeben sich folgende:



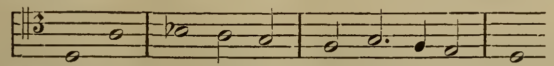


62. Es ist nicht erlaubt, innerhalb einer Repercussion zweimal hintereinander den dux oder den comes zu bringen. Beide müssen aufeinander folgen. (Diese Regel für den Schüler findet natürlich ihre Ausnahmen bei den Meistern. So folgt z. B. in der ersten Fuge des wohltemperirten Claviers gleich auf den comes der comes (vgl. S. 90). Die beschränkende Regel für den Schüler erschwert ihm die Arbeit nicht etwa, sondern dient vielmehr zur Erleichterung derselben, indem sie unnützes Zweifeln und Schwanken erspart.)

In obiger Uebersicht sind die Stimmen nicht nach ihrem Eintritt, sondern nach ihrer Gattung gezählt. In der ersten Durchführung bedient man sich in der Regel einer graden Stimmordnung, weil der quintenweise Abstand der nächstliegenden Stimmgattungen dem quintenweisen Eintritt des Themas am besten entspricht.

In der dreistimmigen Fuge zeigt sich schon in viel höherem Mafse, als in der zweistimmigen, wie weit ein einziger Gedanke in ununterbrochenem Flusse eines vernünftigen Zusammenhanges sich ausdehnen kann, ohne Ermüdung hervorzurufen. Die Mittel, die uns zu Gebote stehen, sind die allerbeschränktesten. Ein Thema in nur zwei verschiedenen Lagen, drei Stimmen von beschränktem Umfang, allen Bedingungen des strengen Satzes unterworfen, und aus diesem Material entwickelt sich nach einer einfachen und bestimmten Vorschrift ein Tonsatz, der in dieser seiner Beschränktheit dennoch alle Eigenschaften eines künstlerischen Organismus in sich vereinigt. —

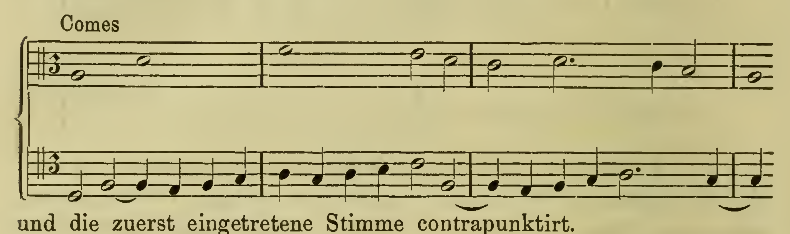
Das Thema



erscheint zunächst als F dur aeolisch, d. i. D moll. Doch können wir es nach § 4, S. 8 auch als C dur dorisch mit vorübergehend erniedrigter Sexte auffassen. Das unterscheidende Merkmal des dorischen, die

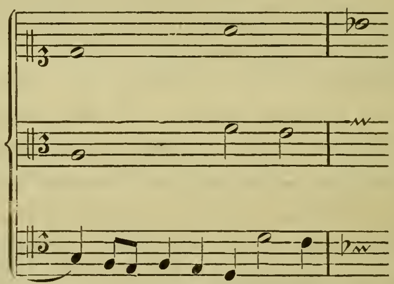
grosse Sexte, muss freilich dann im Verlaufe der Fuge vorherrschen, soweit es sich mit den Vorschriften über die Theilcadenzen verträgt.

Der Comes setzt nun, in vorschriftsmässiger Tonalität der Nachahmung, auf dem letzten Tone des Themas ein,



und die zuerst eingetretene Stimme contrapunktirt.

Die dritte Stimme hat wieder den dux zu bringen und könnte ganz regelrecht wieder auf den Schlusston des comes eintreten, weil der Tenor grade eine gebundene Dissonanz bietet.



Um indessen die Töne h und b, ihres tonalen Widerspruches wegen, etwas weiter von einander zu trennen, bedienen wir uns hier lieber eines kleinen Zwischensatzes zur Vermittelung für den Eintritt des Sopranes.

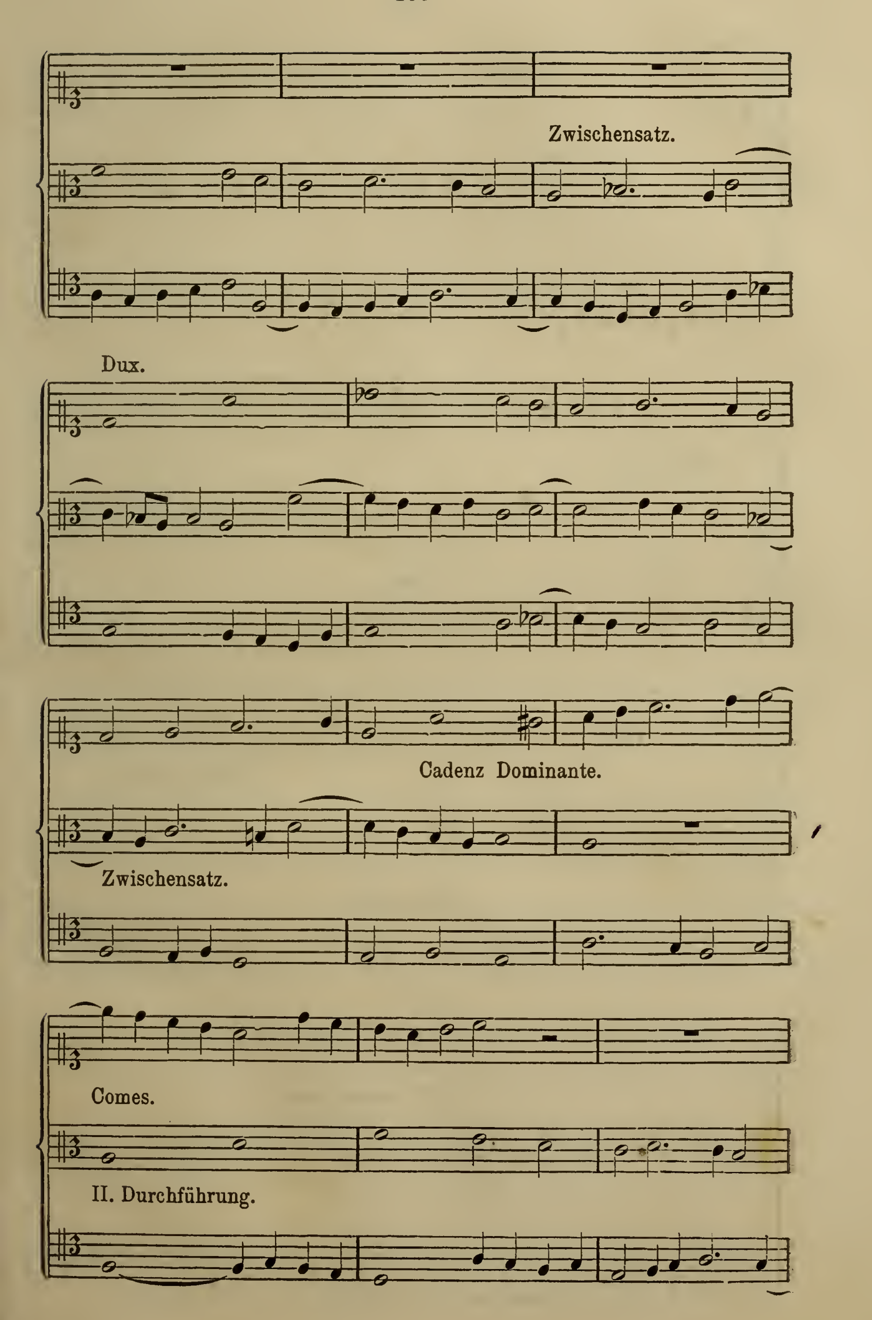
Das Weitere ergibt die folgende Darstellung im Zusammenhang.

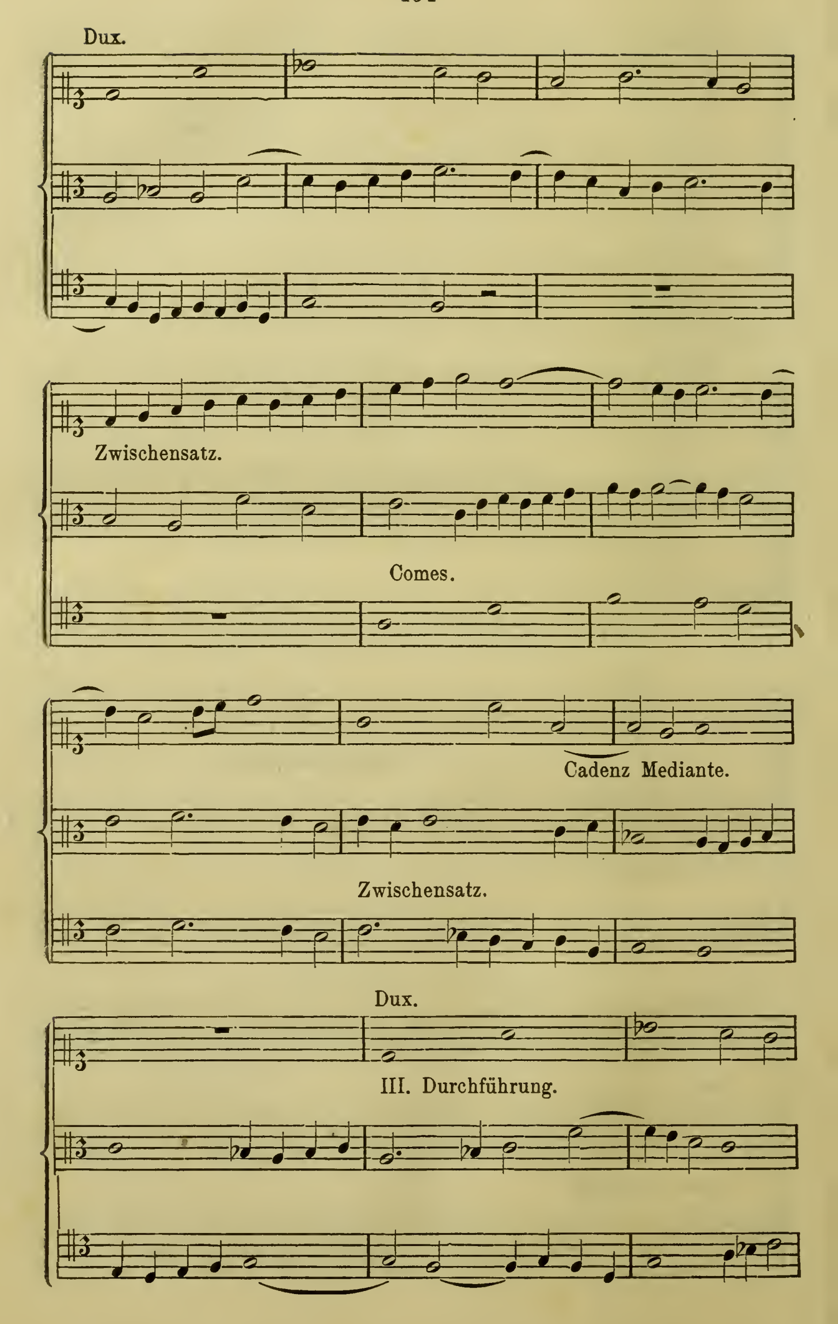
Muster 38. Dorisch.

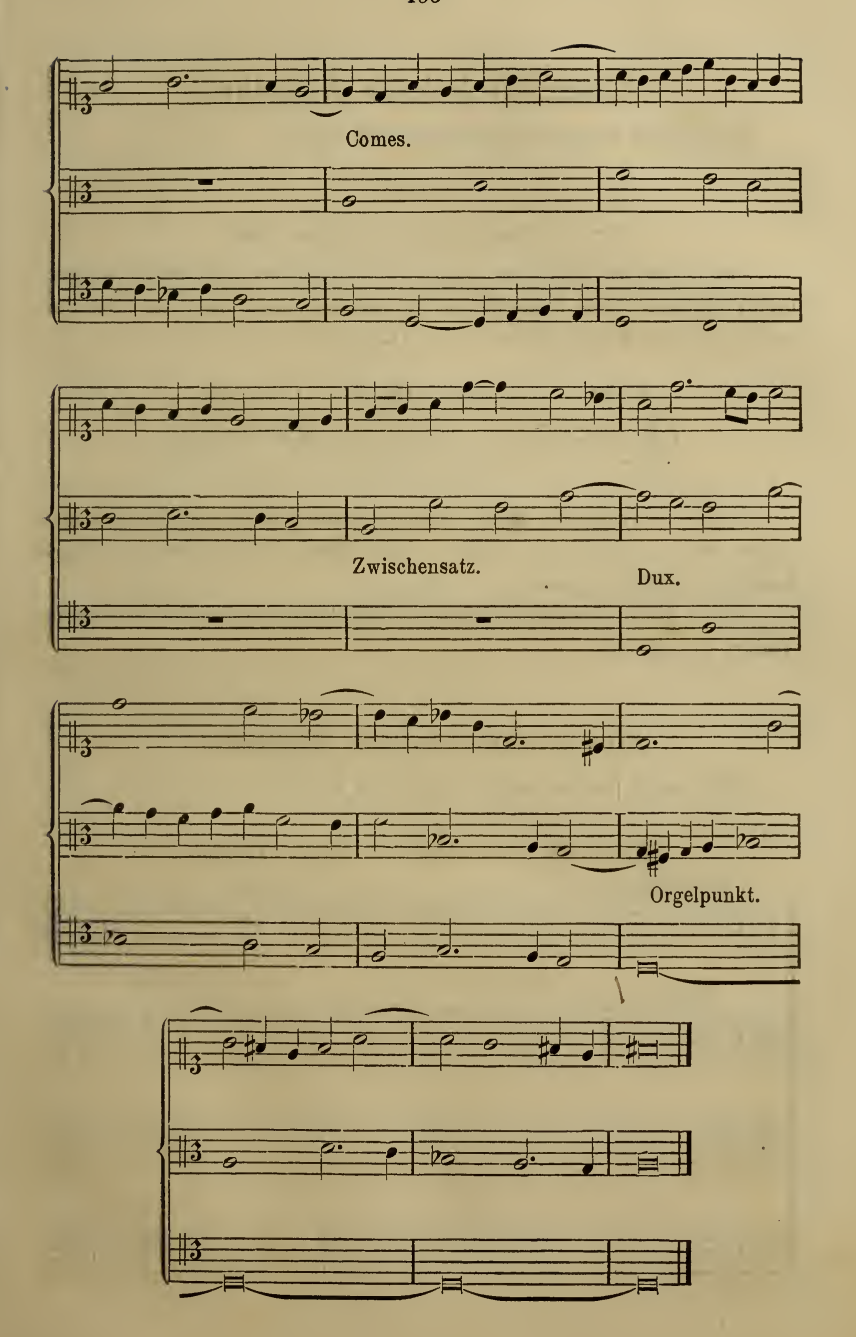
I. Durchführung.

Comes.

Dux.


Zwischensatz.
Dux.
Cadenz Dominante.
Zwischensatz.
Comes.
II. Durchführung.


Dux.
Zwischensatz.
Comes.
Cadenz Mediante.
Zwischensatz.
Dux.
III. Durchführung.


Comes.
Zwischensatz.
Dux.
Orgelpunkt.

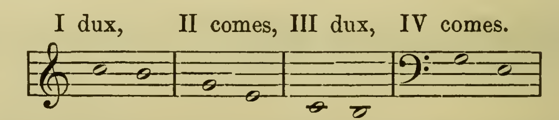
Einunddreissigste Aufgabe.

Zahlreiche dreistimmige Fugen zu bilden.

§ 37.

Die vierstimmige Fuge im strengen Satz.

Die vierstimmige Fuge bietet im Verhältniss zur dreistimmigen nichts Neues. Das Schema der Repercussionen kann der Schüler nach Belieben selber bilden. Der Anfang ist:



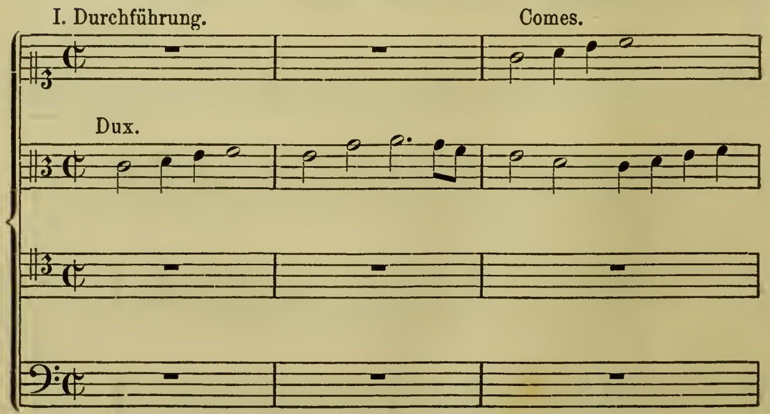
Nicht zu vergessen, dass innerhalb einer Repercussion dux und comes stets abwechseln müssen. Das folgende Musterbeispiel ist so kurz wie möglich gehalten.

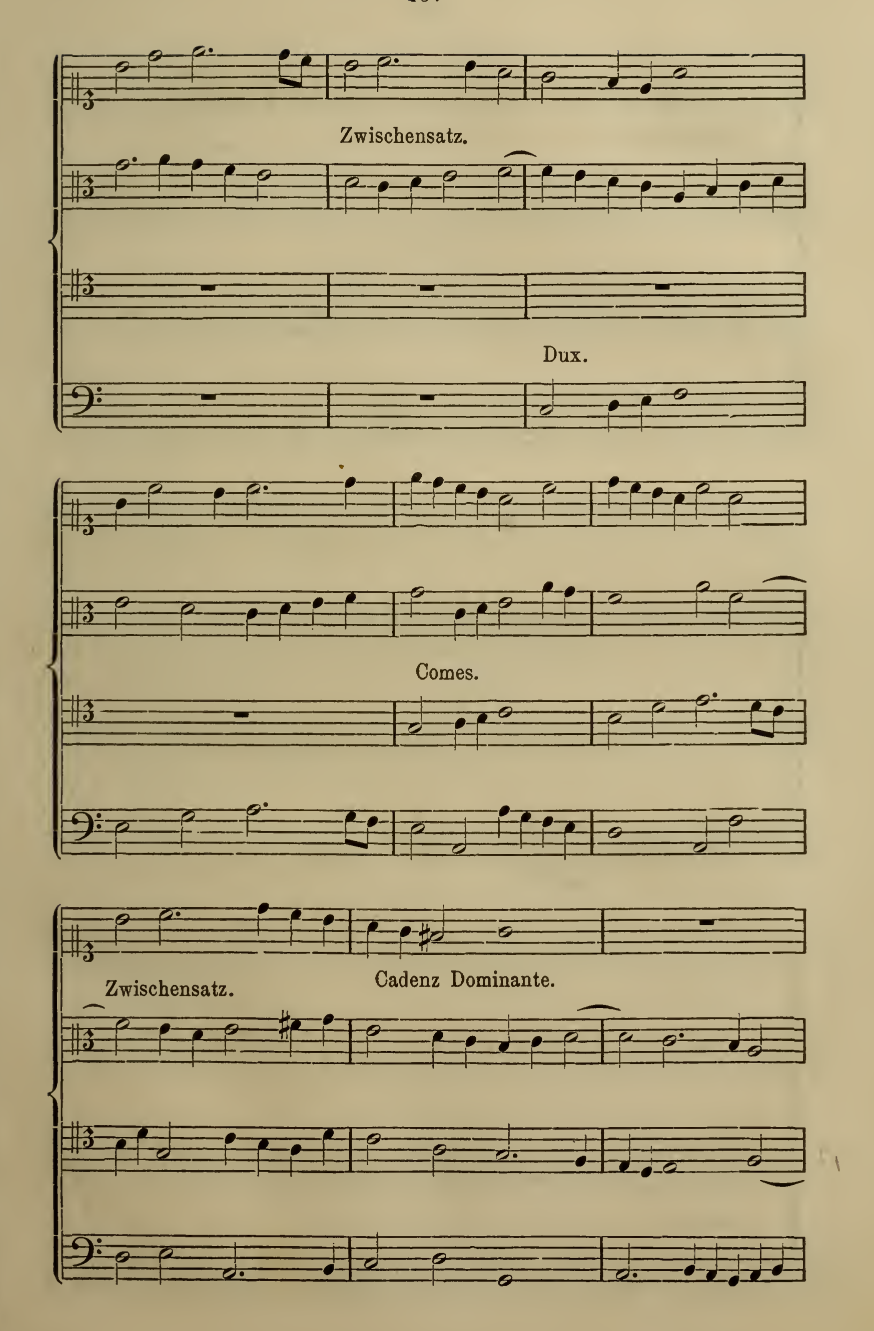
Ueber die tonale Beantwortung in der mixolydischen und aeolischen Tonart vgl. S. 86.

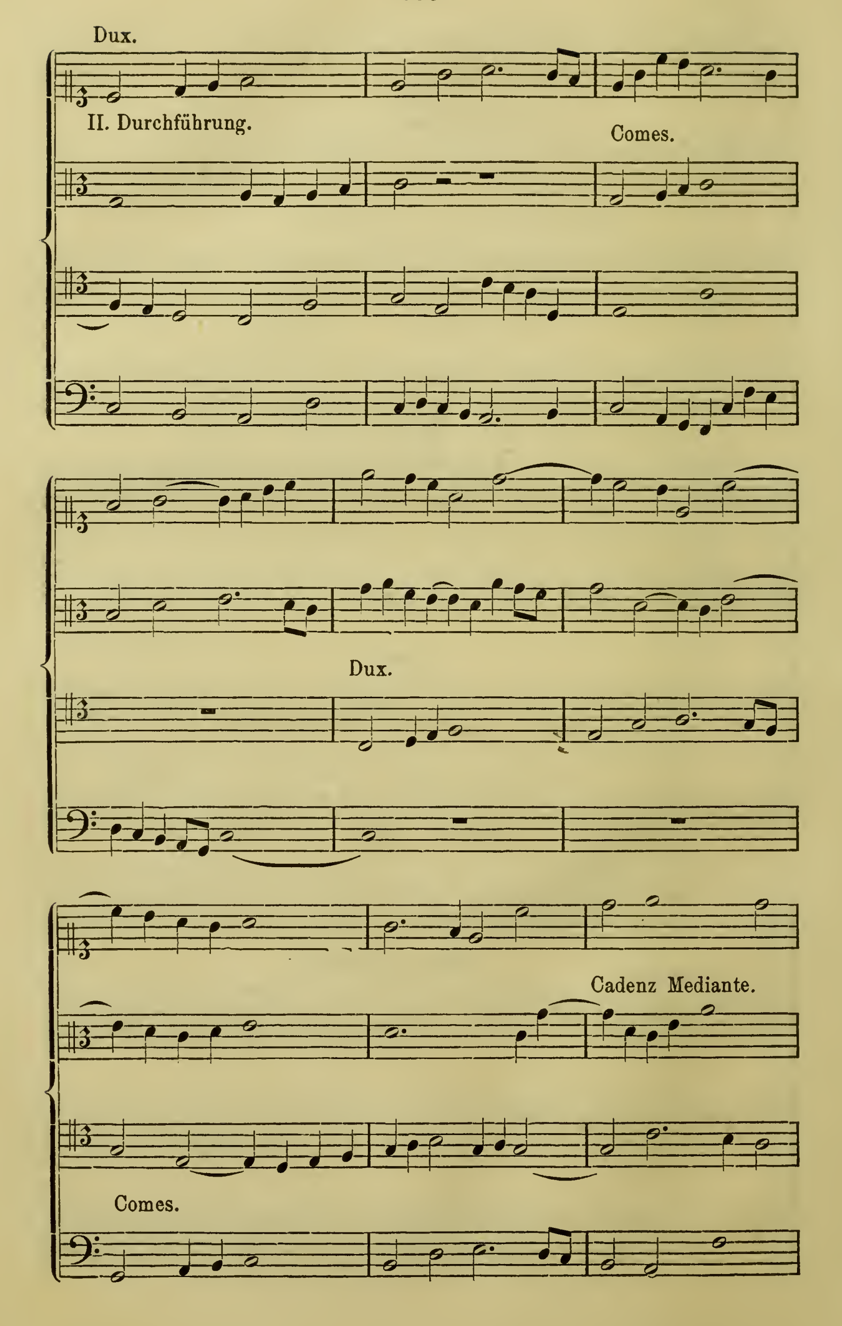
Zweiunddreissigste Aufgabe.

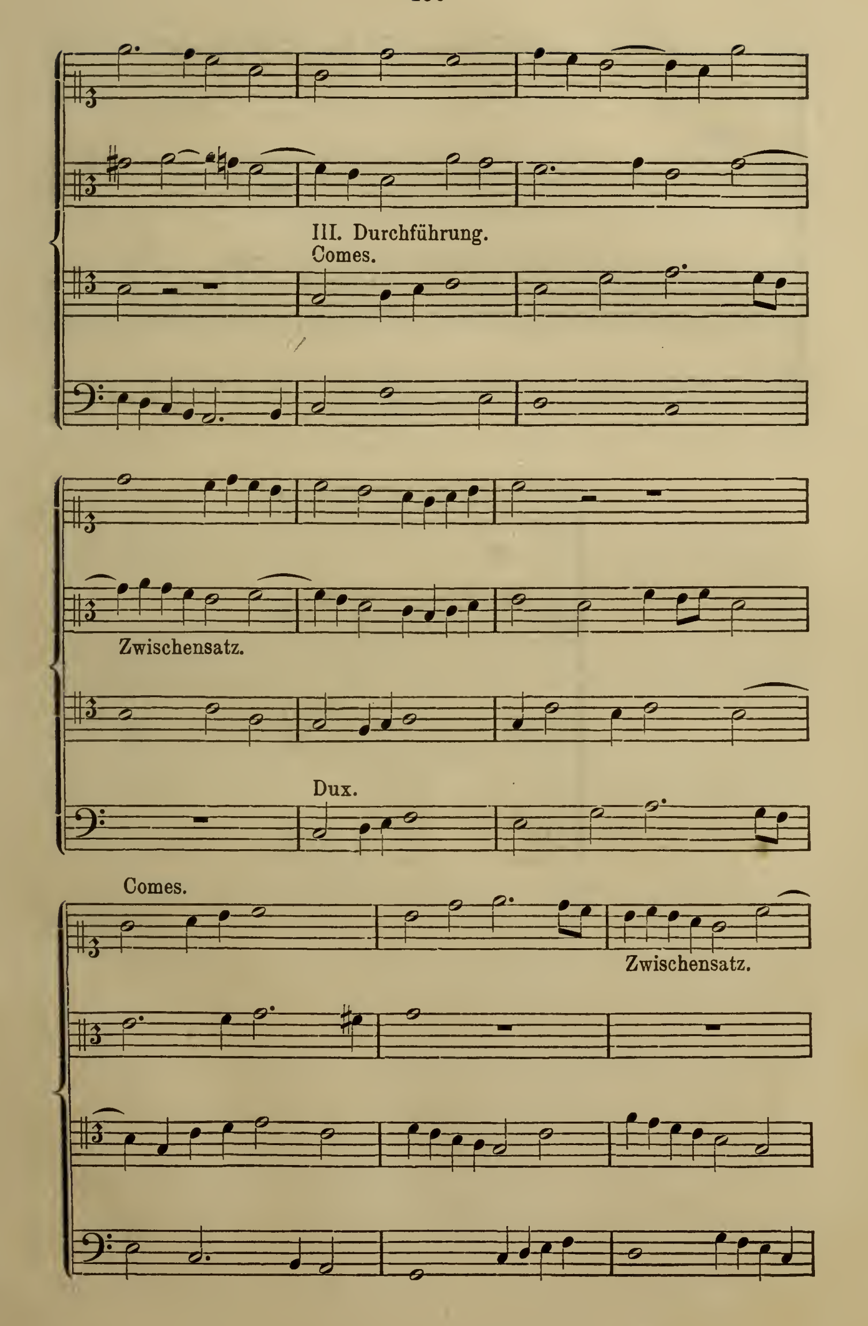
Zahlreiche vierstimmige Fugen zu bilden.

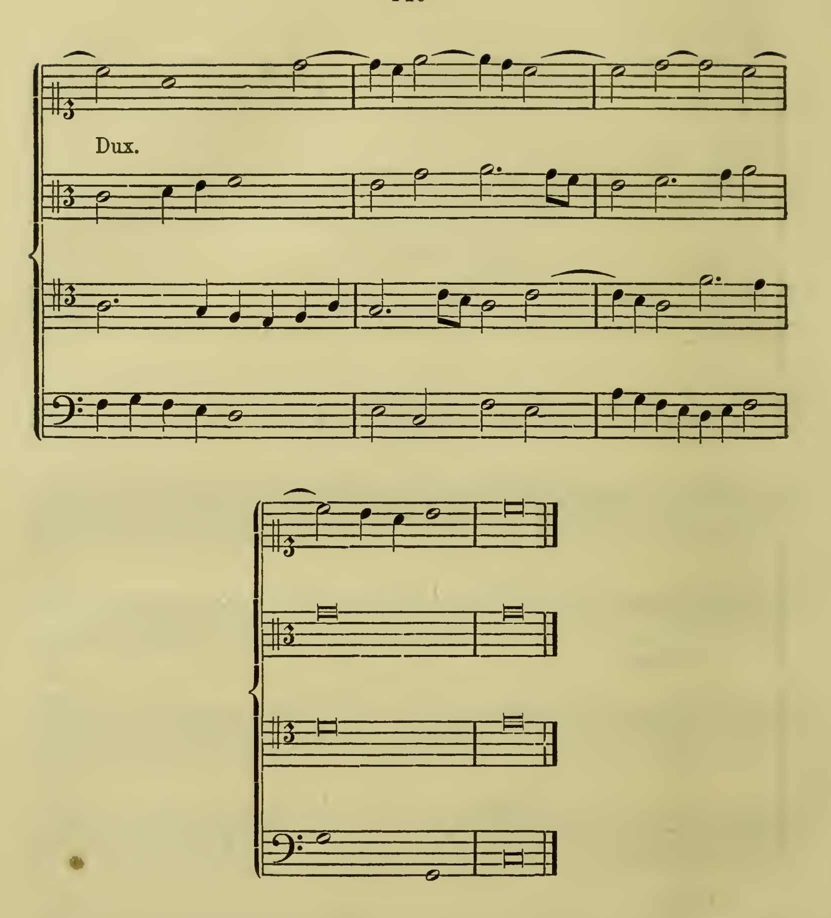
Muster 39. Vierstimmige Fuge. Ionisch.




Zwischensatz.
Dux.
Comes.
Zwischensatz.
Cadenz Dominante.


Dux.
II. Durchführung.
Comes.
Dux.
Cadenz Mediante.
Comes.


III. Durchführung.
Comes.
Zwischensatz.
Dux.
Comes.
Zwischensatz.


Dux.

IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkte im strengen Satz.

A. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 38.

Der doppelte Contrapunkt der Octave.

Doppelter Contrapunkt heisst ein Verfahren des Contrapunktirens, durch welches zwei Stimmen so hergestellt werden, dass sie im Stande sind, ihre gegenseitige Lage zu wechseln. Von zwei Stimmen, die im doppelten Contrapunkte geschrieben sind, kann also jede sowohl Oberstimme als Unterstimme werden. Zwei Stimmen, die im doppelten Contrapunkt geschrieben sind, bilden einen regelrechten Satz, gleichviel welche von ihnen Oberstimme oder Unterstimme ist.

Die Veränderung der gegenseitigen Lage der beiden Stimmen heisst Umkehrung, das Verfahren: umkehren, die Eigenschaft eines Satzes, auch in der Umkehrunng einen regelrechten Satz zu bilden: umkehrungsfähig.

Diejenige Umkehrungsform, welche bei weitem am häufigsten zur Anwendung kommt, weil sie am leichtesten ausführbar und am deutlichsten erkennbar ist, ist die Umkehrung in der Octave. Der doppelte Contrapunkt, auf dem sie beruht, ist der: doppelte Contrapunkt der Octave.

In diesem Contrapunkt wird die Umkehrung durch Versetzung der einen Stimme um eine Oktave bewerkstelligt. Es ergeben sich dabei folgende Umkehrungsverhältnisse der Intervalle:

Die vollkommene Consonanz der Prime (Einklang) wird vollkommene Consonanz der Oktave.

Die vollkommene Consonanz der Quinte wird Dissonanz der Quarte.

Die vollkommene Consonanz der Octave wird vollkommene Consonanz der Prime, Einklang.

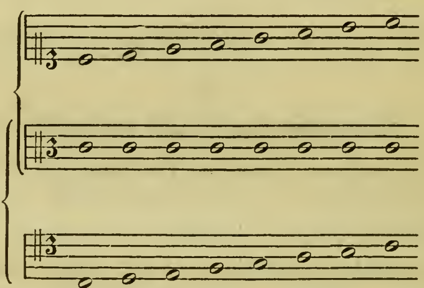
Die Consonanz der Terz wird Consonanz der Sexte, kleine = grosse, grosse = kleine.

Die Consonanz der Sexte, wird Consonanz der Terz, ebenso.

Die Dissonanz der Secunde wird Dissonanz der Septime, ebenso.

Die Dissonanz der Septime wird Dissonanz der Secunde, ebenso.

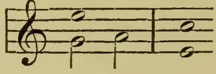
Die Dissonanz der Quarte wird vollkommene Consonanz der Quinte.



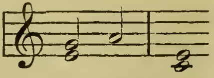
Schreibt man nun zu einer gegebenen Stimme eine Stimme im doppelten Contrapunkt, so ergeben sich aus dem obigen für Abfassung derselben folgende Regeln:

63. Die Octave darf man nur zu Anfang und am Schlusse bringen, d. h. man muss sie wie den Einklang behandeln, weil sie in der Umkehrung diesen ergibt.

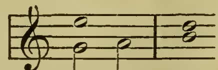
64. Die Quinte muss man wie eine Dissonanz behandeln, weil sie in der Umkehrung eine solche, nämlich die Quarte ergibt.



z. B. würde in der Umkehrung



ergeben, wobei sich die dissonirende Quarte nicht auflöst.



dagegen behandelt die consonirende Quinte gleich einem dis-

sonirenden Durchgang, ergibt daher auch die vollkommen correcte Umkehrung:

65. Ausser am Anfang und am Schluss dürfen die Stimmen sich nie über eine Septime von einander entfernen. Den Umfang einer Octave dürfen sie nicht überschreiten, weil sie sich sonst bei der Umkehrung kreuzen müssten. Soweit dieses Kreuzen ausnahmsweise erlaubt ist, ist also auch die Ueberschreitung des Umfanges der Octave ausnahmsweise erlaubt.

66. An unbedingten Consonanzen im Verlaufe des Satzes bleiben also nur Terz und Sexte, und im Contrapunkt erster Gattung: Note gegen Note, muss man sich, mit Ausnahme des ersten und letzten Tones, auf den Wechsel dieser beiden Consonanzen beschränken. Die anderen Gattungen geben Gelegenheit durch den Gebrauch von Durchgängen und Bindungen etwas Mannichfaltigkeit in die Stimme zu bringen.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

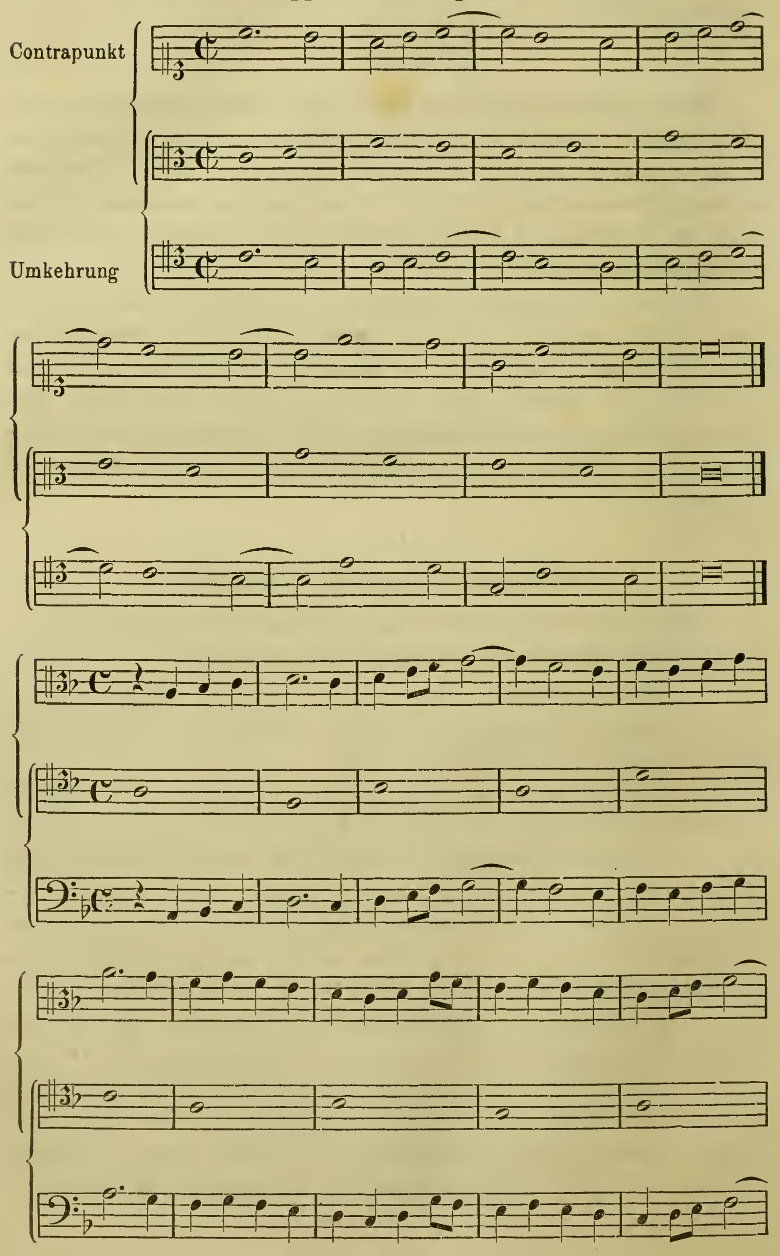
Bilde zweistimmige Sätze im doppelten Contrapunkt:
in den Gattungen, besonders der gemischten,
in der Imitation.

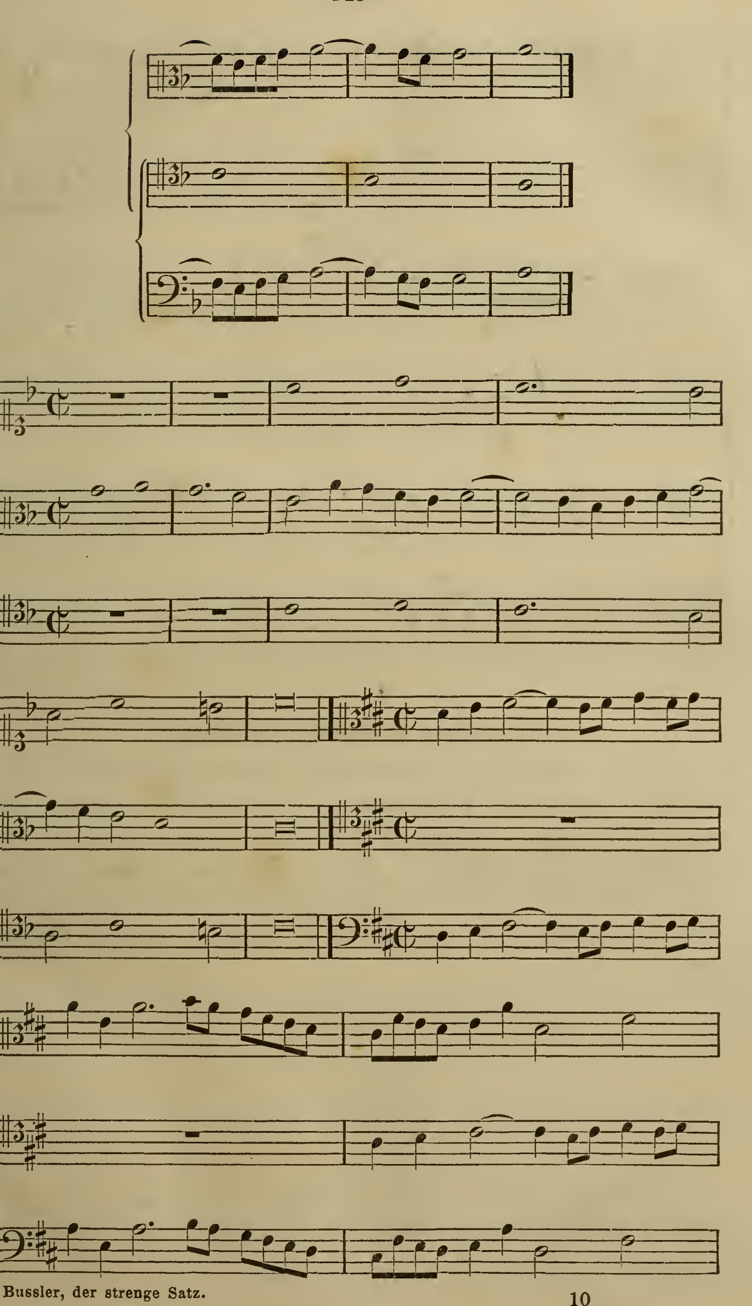
Die Richtigkeit jedes Satzes wird dadurch geprüft, dass man ihn schriftlich umkehrt.

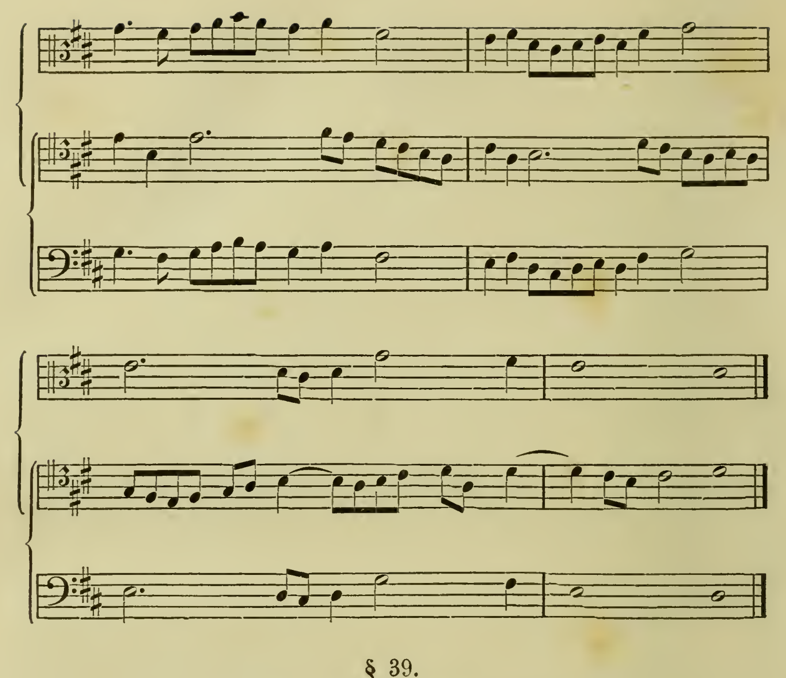
Der Schüler hat recht zahlreiche Arbeiten zu dieser Aufgabe zu liefern, welche auch im freien Satz reiche Früchte tragen wird.

Der doppelte Contrapunkt der Octave ist von allen umkehrungsfähigen Contrapuncten der bei weitem ergiebigste. Dabei ist seine Herstellung unvergleichlich viel leichter als die aller anderen. Die übrigen Contrapunkte der Oktave entspringen aus dem doppelten Contrapunkt, und lassen sich in den meisten Fällen durch diesen ersetzen. In der Praxis der Componisten verschwindet die Anwendung aller übrigen Contrapunkte gegen die des doppelten Contrapunktes der Oktave, und es fehlt sogar nicht an Musikern, welche den Nutzen der übrigen Contrapunkte bestreiten. Die Lehre kann diese nicht übergehen, muss aber dem hier auseinandergesetzten Verhältniss dadurch Rechnung tragen, dass sie die Uebung der anderen Contrapunkte beschränkt.

Muster 40. Doppelter Contrapunkt der Octave.







§ 39.

Der dreifache Contrapunkt der Octave.

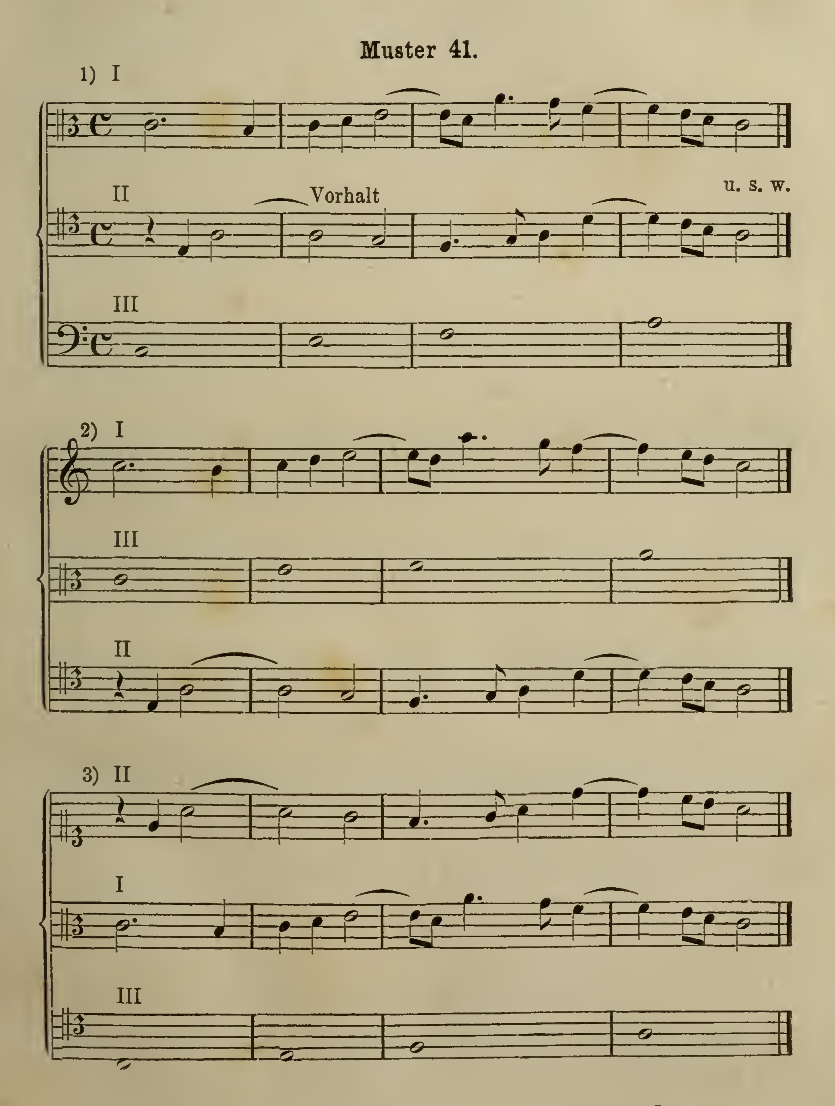
67. Schreibt man einen dreistimmigen Satz so, dass je zwei Stimmen desselben im doppelten Contrapunkt umkehrungsfähig sind, so erhält man einen dreifachen Contrapunkt. Im dreifachen Contrapunkt bildet also jede der drei Stimmen mit jeder anderen einen doppelten Contrapunkt. Desshalb kann man die drei Stimmen in jede beliebige gegenseitige Lage bringen, die sich aus der Combination von drei Grössen ergibt.

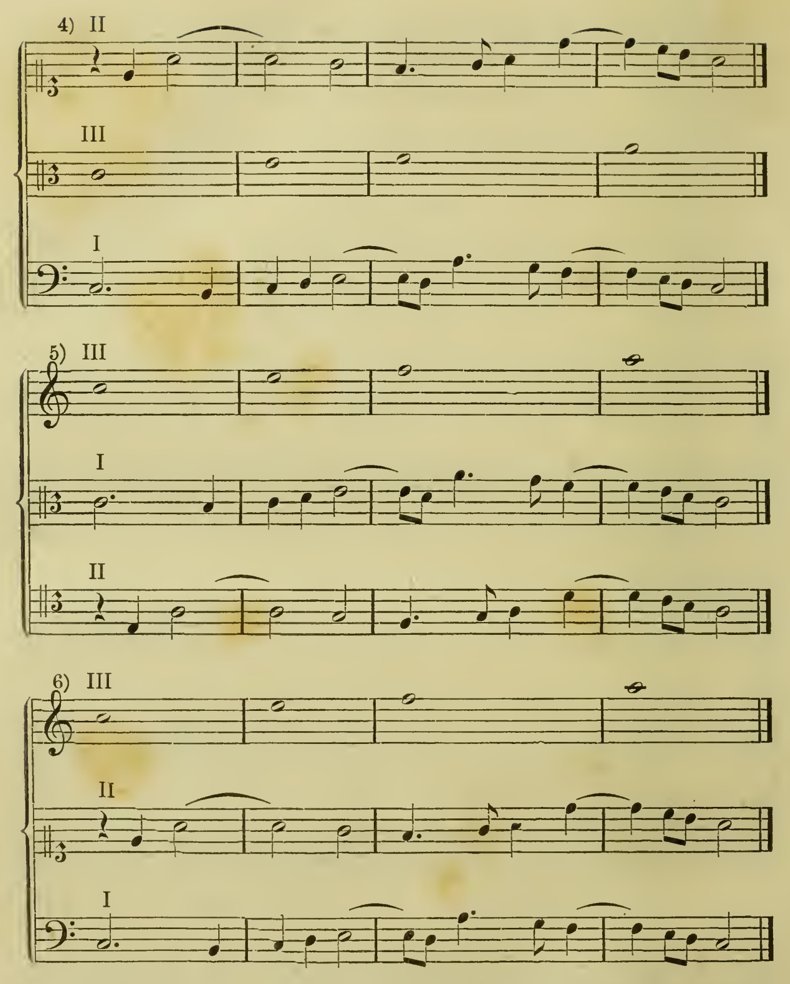
1 2 3
1 3 2
2 1 3
2 3 1
3 1 2
3 2 1

Im Ganzen lässt also ein dreifacher Contrapunkt sechs verschiedene Stimmlagen zu. Hier folgt ein kurzer Satz mit seinen sämmtlichen Umkehrungen.

(Im dreifachen Contrapunkt kann man weder den Einklang noch die Oktave vermeiden, wenn man die Schwierigkeiten nicht allzusehr häufen will. Auch auf Kreuzung der Stimmen kann man hier nicht verzichten.)

Muster 41.



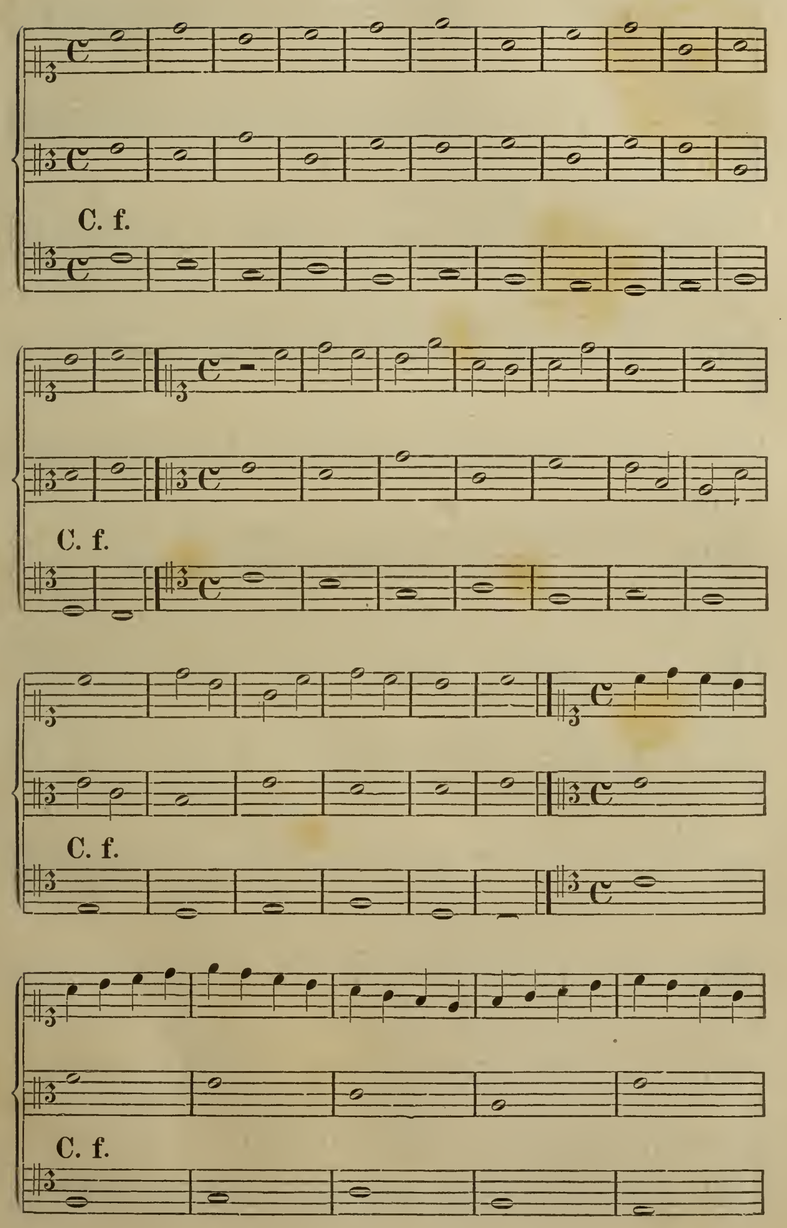


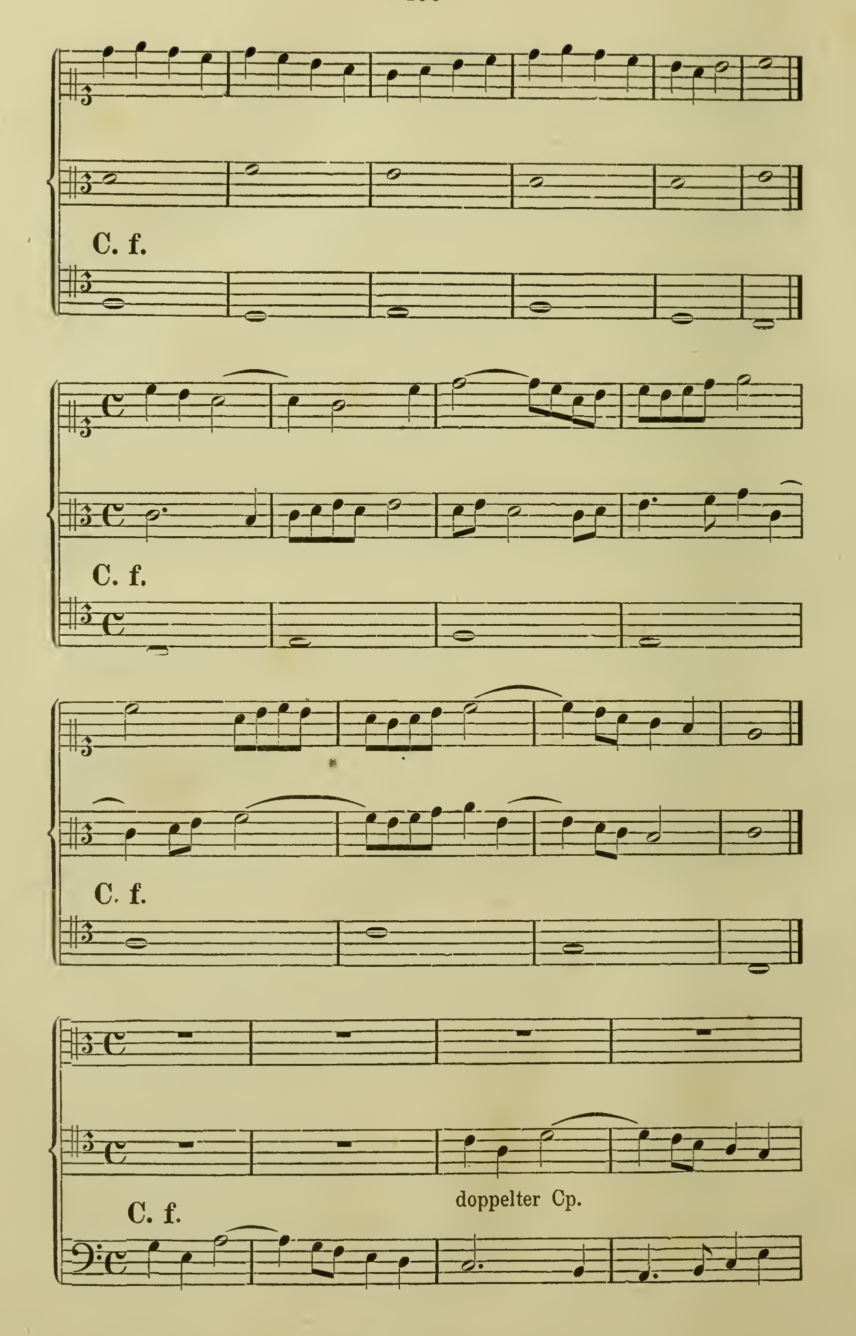
Die Umkehrungen bei 2) 5) und 6) müssen transponirt werden, um sich innerhalb des Umfanges der Schlüssel zu erhalten.
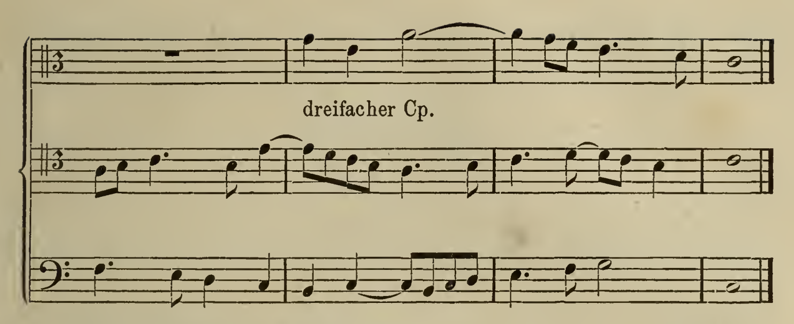
Vierunddreissigste Aufgabe.

Bilde dreifache Contrapunkte, besonders in gemischter Gattung und Imitation.

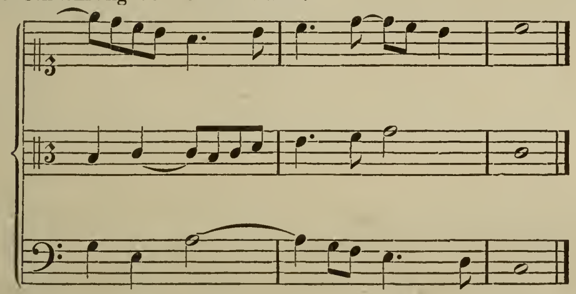
Muster 42.




C. f.
C. f.
C. f.
C. f.
doppelter Cp.



Eine Umkehrung der letzten Takte.



Nur ausnahmsweise lässt sich im drf. Cp. im Schlussaccord die Terz vermeiden, wie hier im letzten — Imitations — Beispiel geschehen ist. Der Schlussaccord mit Terz ergibt aber zwei Umkehrungen in den Sextaccord, welcher nicht schlussfähig ist. Daraus folgt, dass solche Sätze nur dann vollständig umkehrungsfähig bleiben, wenn sie als Theile eines fortlaufenden Ganzen zu betrachten sind. Sollen sie aber selbständig abschliessen, so bedürfen immer zwei Umkehrungen der Veränderung der Sexte in Einklang oder Octave.

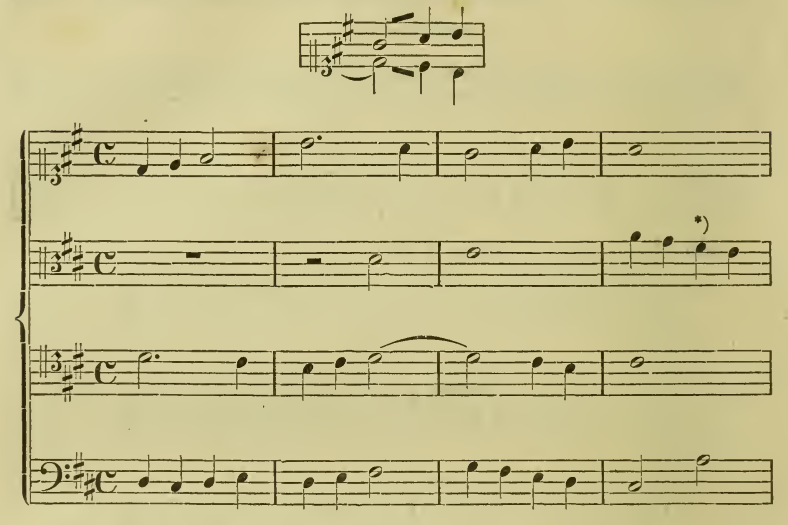
§ 40.

Der vierfache Contrapunkt der Octave.

Im vierfachen Contrapunkt der Octave steigern sich die Schwierigkeiten abermals, besonders wenn man sich keiner Pausen bedienen will. Diese erleichtern allerdings die Arbeit, aber auf Kosten der Aufgabe selbst, indem sie den Contrapunkt vorübergehend in einen dreifachen oder doppelten verwandeln.

Besonders schwierig ist im vierfachen Contrapunkt das Anbringen einer Bindung, und darf man sich zu Gunsten einer solchen schon eine kleine Freiheit in der Auflösung eines Intervalles erlauben. In

dem folgenden Sätzchen hat man sich z. B. erlaubt, die Quarte, anstatt nach unten, nach beiden Seiten aufzulösen.



Da nur Terz und Sexte als harmonische Zusammenklänge gelten, bemühe man sich in den Stimmen, die man zuerst schreibt, viel Einklänge und Octaven (natürlich richtige) anzubringen, um die Terzen und Sexten für die letzte Stimme möglichst zu sparen. Ueberhaupt muss man bei allen künstlichen Arbeiten die schwierigsten Bedingungen zuerst erfüllen, hier also die unvortheilhaftesten Intervalle zuerst unterbringen.

Jeder im vierfachen Contrapunkt abgefasste Satz lässt folgende Versetzungen der vier Stimmen zu:

1	2	3	4
1	2	4	3
1	3	2	4
1	3	4	2
1	4	2	3
1	4	3	2
2	1	3	4
2	1	4	3
2	3	1	4

*) Gilt einmal als Grundton, einmal als sog. Wechselnote (stufenweise eintretender Vorhalt).

2 3 4 1
2 4 1 3
2 4 3 1
3 1 2 4
3 1 4 2
3 2 1 4
3 2 4 1
3 4 1 2
3 4 2 1
4 1 2 3
4 1 3 2
4 2 1 3
4 2 3 1
4 3 1 2
4 3 2 1

Im Ganzen also vierundzwanzig, von denen die unterstrichenen sich am meisten von einander unterscheiden.

Bilde die 23 Umkehrungen des obigen Sätzchens.

Fünfunddreissigste Aufgabe.

Bilde nach obigem Beispiel vierfache Contrapunkte, und bilde aus einigen derselben Imitationen.

§ 41.

Die doppelten Contrapunkte in anderen Intervallen als der Octave.

Man kann zweistimmige Sätze so einrichten, dass sie sich in irgend einem beliebigen Intervall umkehren lassen. Die Umkehrungen werden gewöhnlich von der Octave an gezählt, als Umkehrungen in der None statt Secunde

Decime statt Terz

Undecime statt Quarte

Duodecime statt Quinte

Terzdecime statt Sexte

Quartdecime statt Septime.

Von diesen Contrapunkten ist der in der Duodecime der ergiebigste, weil er die Oberterz in die Unterterz verwandelt, sich daher für Sätze besonders eignet, die auf Terzenparallelen beruhen.

In der Lehre vom Canon wird sich zeigen, dass jeder dieser Contrapunkte nothwendig werden kann, wenn man die Aufgabe, unendliche Canons in verschiedenen Intervallen herzustellen, zu lösen hat. Ein besonderes Einüben auf jeden dieser Contrapunkte ist nichtsdestoweniger entbehrlich, und genügt es, sich mit einem Verfahren möglichst leichter Herstellung derselben vertraut zu machen. Dieses Verfahren besteht darin, dass man die gegebene Stimme zugleich in der, durch die Aufgabe bedingten, Umkehrung auf einer Hülfslinie notirt, und den Contrapunkt dazwischen setzt. Man braucht also drei Systeme. Auf dem einen äusseren System wird die gegebene Stimme notirt, auf dem anderen die Umkehrung derselben in dem vorgeschriebenen Intervall; auf dem dritten — mittleren — wird der Contrapunkt ausgearbeitet. Hier folgt zu jedem der angeführten Contrapunkte ein Beispiel, welches auf diese Art abgefasst worden ist. In all diesen Fällen ist die Aufgabe nur die, den Contrapunkt so einzurichten, dass er zu jeder von beiden Stimmen passt. Hierbei erlaubt man sich, in Rücksicht auf die Schwierigkeit der Aufgabe, manche kleine Freiheit.

Sechsunddreissigste Aufgabe.

Nach den folgenden Beispielen einige Contrapunkte abzufassen.

Zur Erleichterung dient ferner folgendes Verfahren:

Man notirt sich das Umkehrungsschema des betr. Contrapunktes, bezeichnet die Consonanzen, welche in der Umkehrung Consonanzen bleiben als besonders brauchbar, die Dissonanzen, welche Consonanzen werden, als brauchbar. Z. B.

Decime:

$\boxed{1}$	2	$\boxed{3}$	4	$\boxed{5}$	$\boxed{6}$	7
$\boxed{3}$	2	$\boxed{1}$	7	$\boxed{6}$	$\boxed{5}$	4

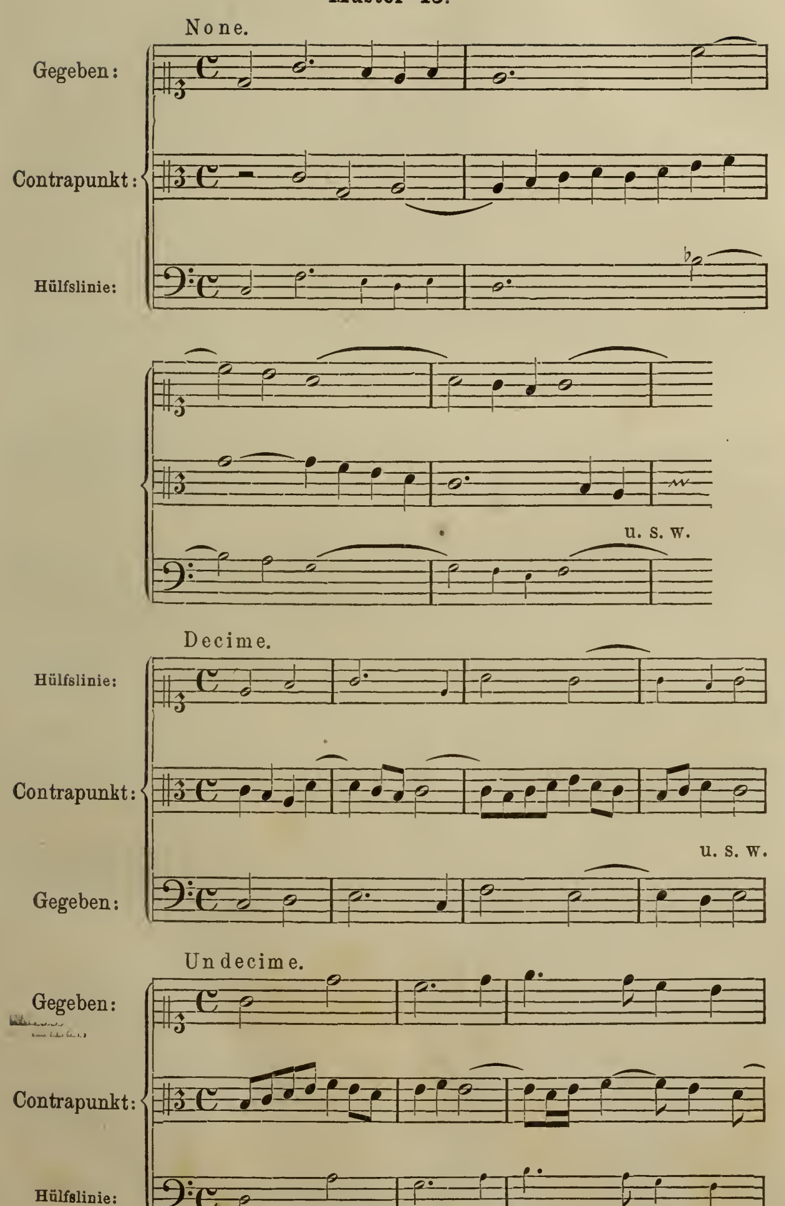
None:
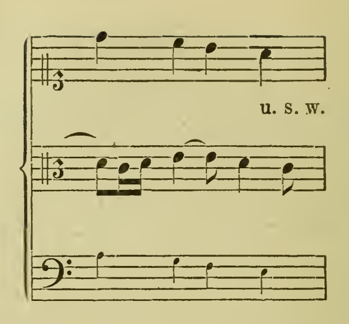
1	2	3	4	$\boxed{5}$	6	7
2	$\overline{1}$	7	$\overline{6}$	$\boxed{5}$	4	$\overline{3}$

Terzdecime:

$\boxed{1}$	2	3	4	5	$\boxed{6}$	7
$\boxed{6}$	$\overline{5}$	4	$\overline{3}$	2	$\boxed{1}$	7

Muster 43.


None.
Gegeben:
Contrapunkt:
Hülfslinie:
u. s. w.
Decime.
Hülfslinie:
Contrapunkt:
Gegeben:
u. s. w.
Undecime.
Gegeben:
Contrapunkt:
Hülfslinie:



Duodecime.

Gegeben:

Contrapunkt:

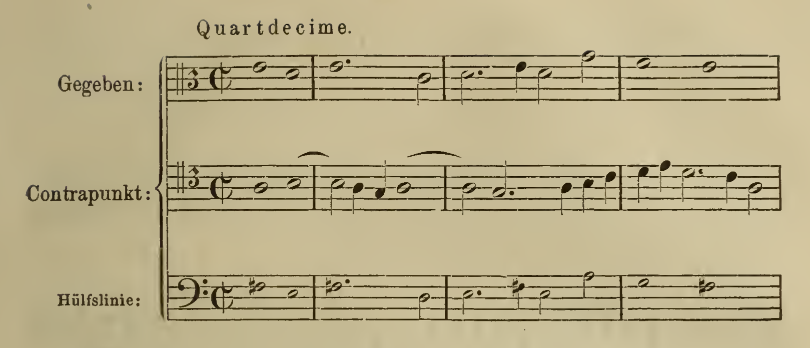
Hülfslinie:

Terzdecime.
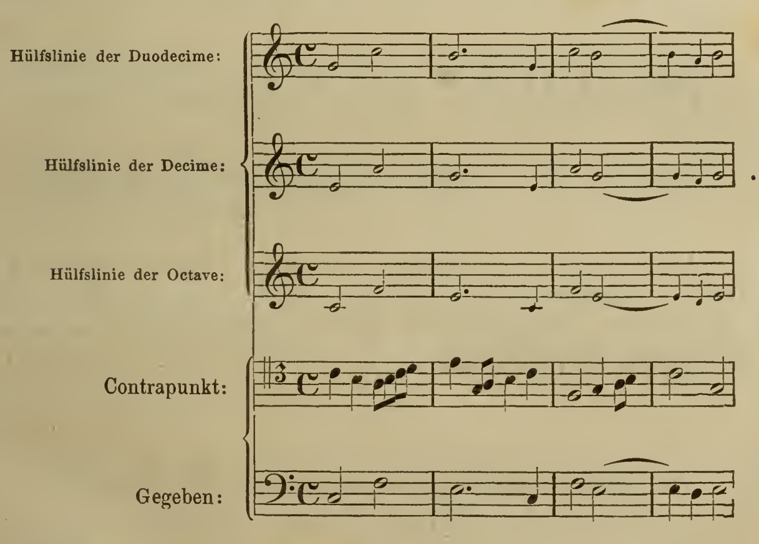
Hülfslinie:

Contrapunkt:

Gegeben:



Man kann auch Contrapunkte so einrichten, dass sie sich in verschiedenen Intervallen umkehren lassen, z. B. gleichzeitig in der Octave und Decime, auch Octave, Decime und Duodecime. Zur Herstellung solcher Contrapunkte bedient man sich mehrerer Hülfslinien.

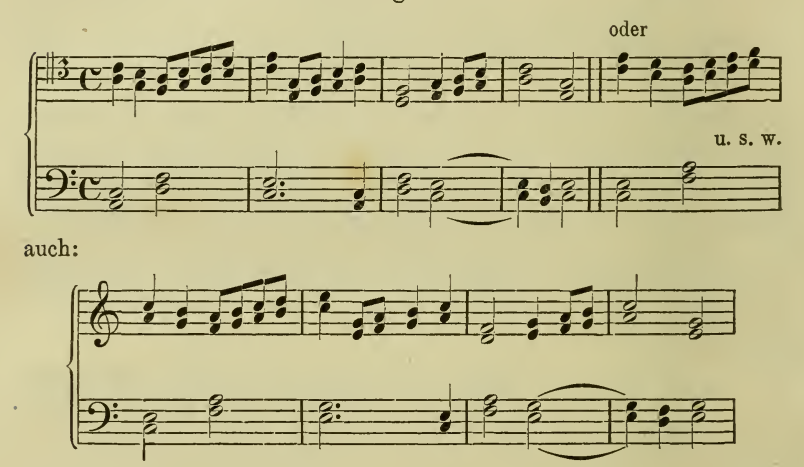


Ein sehr bekanntes Beispiel der Verbindung von zwei Contrapunkten bietet die grosse Doppel-Fuge: Kyrie eleison aus Mozart's Requiem, in welcher die beiden Themata in der Octave und Duodecime umgekehrt werden, die aber freilich nicht dem strengen Satze, sondern der modernen Tonalität angehört.

Das Schema der Combination der drei Contrapunkte der Octave, Decime und Duodecime (welches unserem Beispiel zu Grunde liegt) ist:

1	2	3	4	5	6	7
1	7	6	5	4	3	2
3	2	1	7	6	5	4
5	4	3	2	1	7	6

Auf einen solchen Contrapunkt kann man das Verfahren des sogenannten Austerzens anwenden, nämlich: ihn durch Hinzufügung von Terzen drei- oder vierstimmig machen.



Der Gebrauch der Hülfslinie hätte schon beim Contrapunkt der Octave eingeführt werden können. Doch sind bei diesem die Schwierigkeiten nicht so gross, um die Mittheilung dieses Verfahrens pädagogisch zu rechtfertigen.

B. Der doppelte und mehrfache Contrapunkt in der Fuge.

§ 42.

Der doppelte Contrapunkt der Octave in der einfachen Fuge.

Die einfache Fuge bietet natürlich vielfach Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Contrapunktes. So kann man z. B. die Zwischensätze im doppelten Contrapunkt abfassen, um sie — umgekehrt — zu wiederholen. Dasselbe Verfahren kann man mit ganzen Durch-

führungen einschlagen. Doch liegen dergleichen Anwendungen des doppelten Contrapunktes durchaus in der Willkür des Componisten und in den Bedingungen einer ihm grade vorliegenden Aufgabe.

Die wichtigste und allgemeinste Anwendung des doppelten Contrapunktes in der einfachen Fuge findet sich bei der Abfassung des Gegensatzes. Schreibt man diesen im doppelten Contrapunkt, so kann man ihn die ganze Fuge hindurch beibehalten. Dadurch wird zwar der erste Entwurf der Fuge bedeutend erschwert, (nämlich durch die Bildung des Gegensatzes im doppelten Contrapunkt,) die Ausführung aber bedeutend erleichtert, und es ist Grundsatz für alle Formen in der Technik der Composition, die grösste Schwierigkeit in den Entwurf zu verlegen, dagegen die Ausführung sich so leicht wie möglich zu machen: die grösste Geisteskraft auf das Wesentliche zu richten, das Unwesentliche dem Geschick und der Arbeitskraft zu überlassen.

Die Fuge selbst bleibt einfach, wenn auch der doppelte Contrapunkt in dieser Weise verwendet wird; unter den Fugen Seb. Bach's, wie seiner hervorragendsten Vorgänger, hat vielleicht die Mehrzahl den Gegensatz im doppelten Contrapunkt, und behält ihn im Verlaufe bei. Es finden sich mitunter auch Gegensätze, die zwar im doppelten Contrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten werden. Bei diesen ist der doppelte Contrapunkt als zufällig anzusehen.

Siebenunddreissigste Aufgabe.

Einige Fugen mit beibehaltenem Gegensatz im doppelten Contrapunkt zu bilden.

§ 43.

Die doppelten Contrapunkte anderer Intervalle als der Octave

finden sich, wie schon § 41 erwähnt und durch ein Mozart'sches Beispiel belegt worden ist, ebenfalls in Fugen. Doch ist das Ergebniss ihrer Anwendung zu gering, um besondere Uebungen der Compositionslehre zu veranlassen.

§ 44.

Die Doppelfuge.

Dagegen erzeugt der doppelte Contrapunkt eine besondere Form

der Fuge: die Fuge mit zwei Thematen, Doppelfuge genannt. Würde man die beiden Themata einer Doppelfuge im einfachen Contrapunkt schreiben, so wäre man genöthigt sie immer in demselben Verhältniss der beiden Stimmen auftreten zu lassen und dadurch die Fugenarbeit so gut wie unmöglich zu machen. Man muss deshalb die beiden Themata einer Doppelfuge im doppelten Contrapunkt schreiben.

§ 45.

Die zweistimmige Doppelfuge.

68. In der Doppelfuge zu zwei Stimmen treten entweder die beiden Themen gleichzeitig zu Anfang auf, und werden so durch die drei Durchführungen verarbeitet, oder

das erste Thema wird in der ersten Durchführung allein verarbeitet, in der zweiten das zweite allein, in der dritten alle beide. Auch können in den beiden letzten Durchführungen beide Themata verarbeitet werden.

Die zweistimmigen Doppelfugen der grossen Componisten haben gewöhnlich mehr als drei Durchführungen, doch genügt für den Lehrzweck diese Zahl vollkommen. Die Eintritte und Abgänge der Stimmen sind bei der zweistimmigen Doppelfuge, wo beide Stimmen von Anfang an thätig sind, sehr schwer vorschriftsmässig zu bewerkstelligen, weil es überhaupt schwer ist die dazu erforderlichen Pausen einzuführen. Der Schüler muss sein Möglichstes thun, diesen Forderungen gerecht zu werden, wenn sich auch grosse Meister ihnen vielfach entzogen haben. Die gegebenen Muster zeigen genau, wie weit der Schüler zu gehen hat, und mögen statt einer weitläufigen Erörterung genügen.

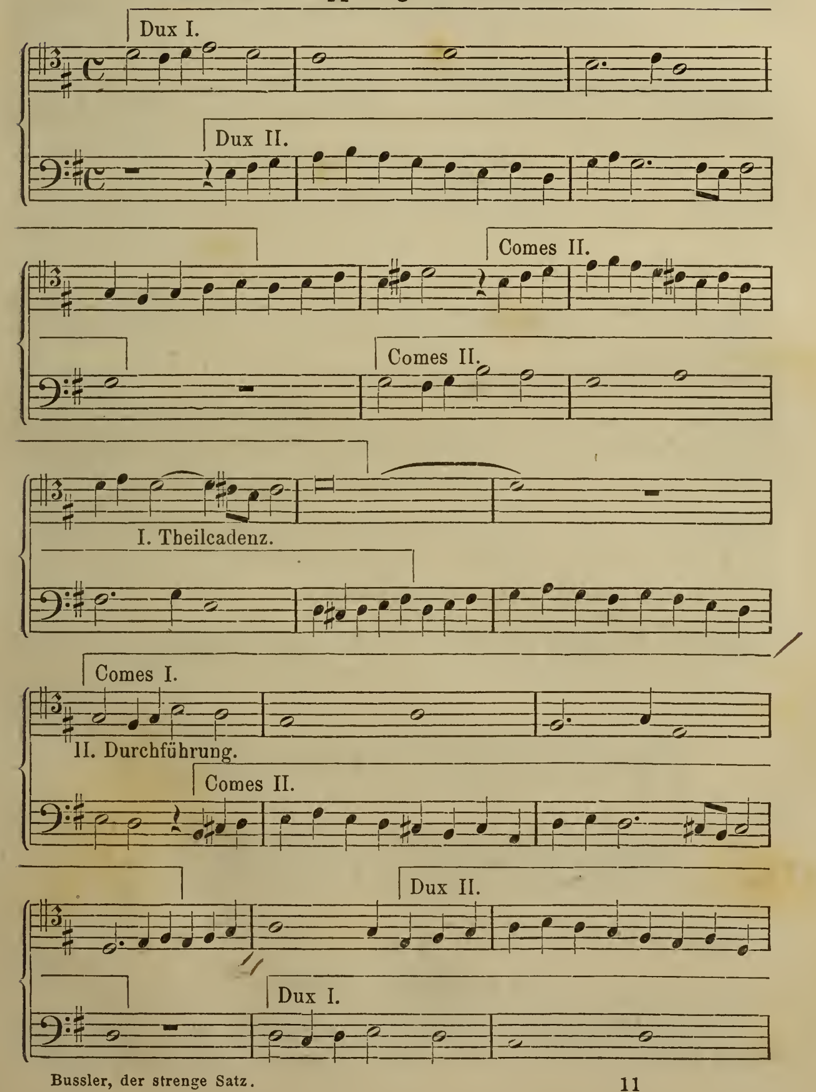
69. Um die beiden Themata der Doppelfuge recht klar auseinanderzuhalten, ist es fast unumgänglich nöthig, sie zu verschiedenen Zeiten eintreten zu lassen. Sie sollen also nicht vollkommen gleichzeitig beginnen.

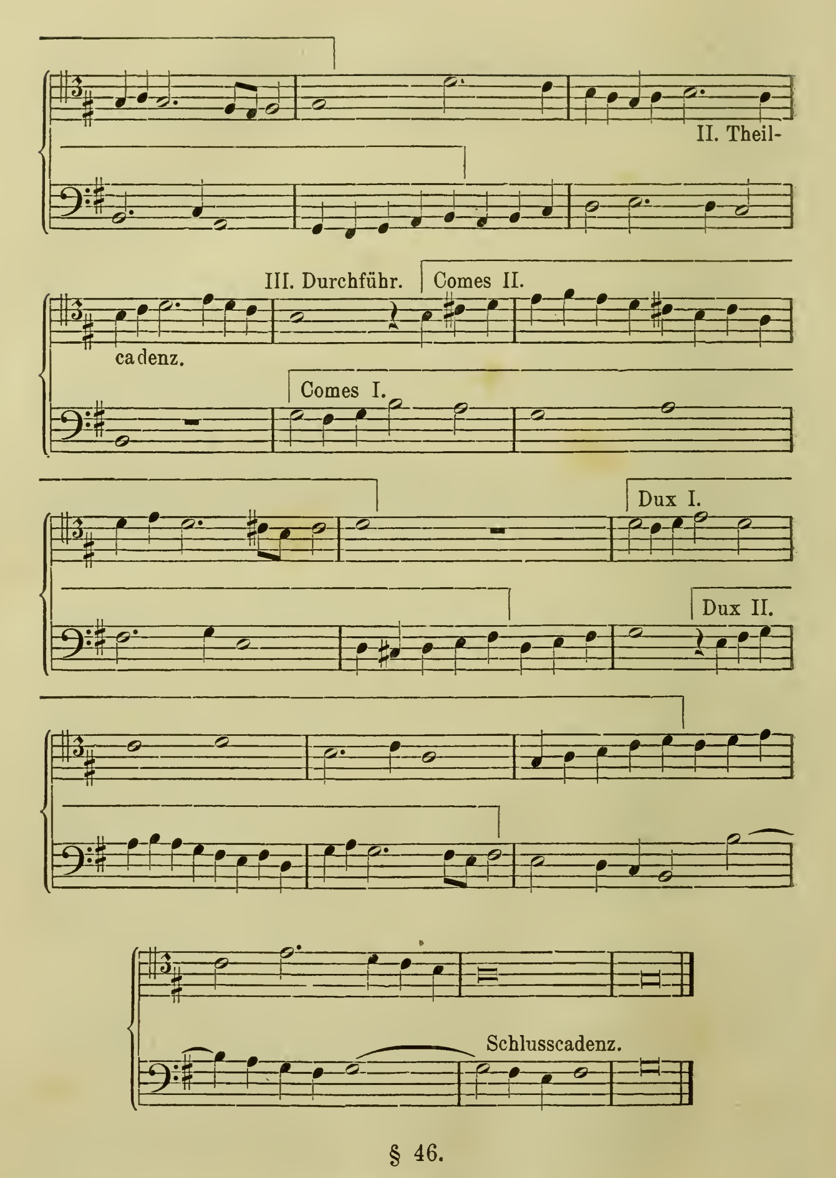
Ausserdem sollen die beiden Themata überhaupt rhythmisch möglichst verschieden sein, ohne in krause Buntheit auszuarten.

Achtunddreissigste Aufgabe.

Bilde in den oben beschriebenen Formen Doppelfugen zu zwei Stimmen.

Muster 44. Doppelfuge zu zwei Stimmen.





§ 46.

Die dreistimmige Doppelfuge.

In der Doppelfuge zu drei Stimmen ergeben sich ziemlich dieselben Formen, wie bei der zu zwei Stimmen. Das Verhandensein

einer freien dritten Stimme kommt natürlich der Ausführung sehr zu Statten.

Der Hauptunterschied der Form liegt auch hier darin, ob man die beiden Themata zusammen, mit dem Beginn der Fuge, auftreten lässt, oder ob man sie nach einander in verschiedenen Durchführungen vorbringt.

Erste Form.

In allen Durchführungen beide Themata.

Zweite Form.

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Zweites Thema.

Dritte Durchführung: Beide Themata.

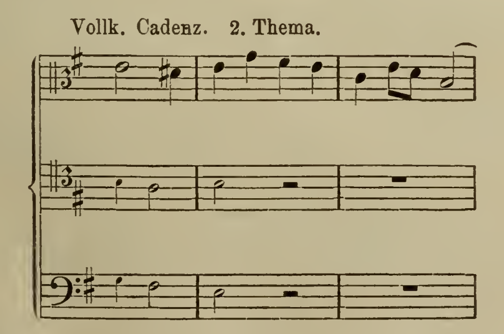
Dritte Form.

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite und dritte Durchführung: Beide Themata.

Es findet sich in Doppelfugen mitunter ausser den beiden durchgeführten Themen auch noch ein beibehaltener, im doppelten Contrapunkt verfasster Gegensatz.

Wenn das zweite Thema erst in der zweiten Durchführung eintritt, so ist gestattet, um seinen Eintritt recht in's Ohr fallen zu lassen, unmittelbar vor demselben eine Cadenz (selbst eine vollkommene) aller Stimmen zu machen.



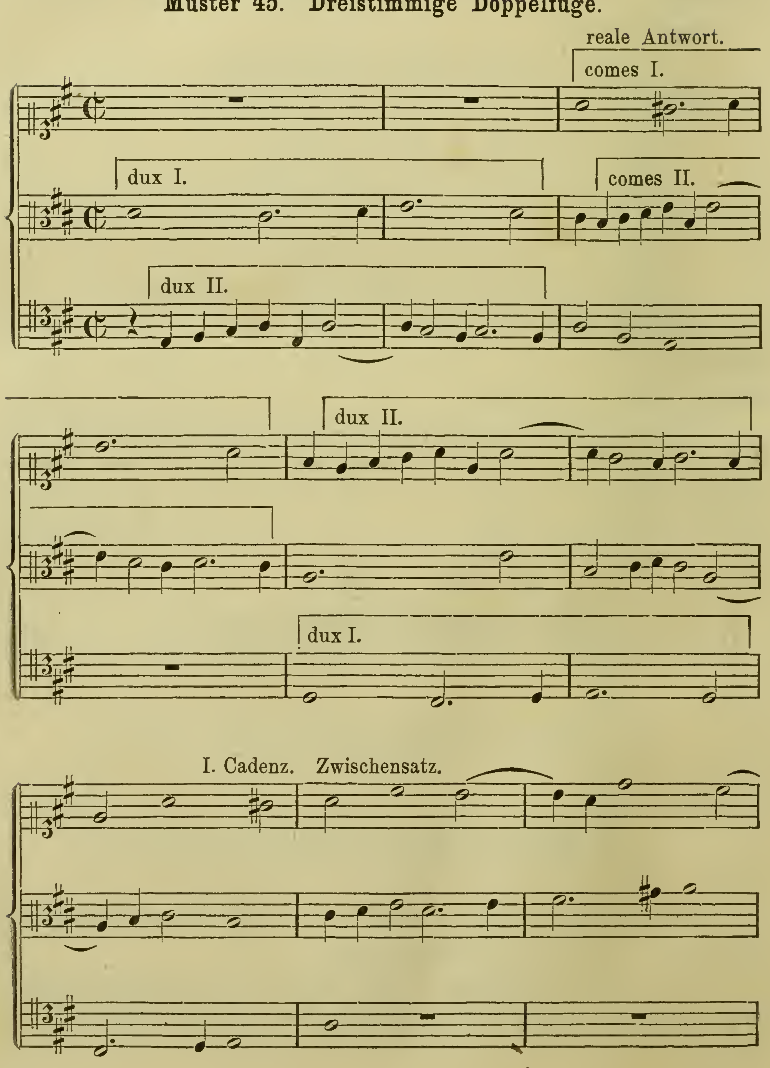
Dasselbe kann geschehen, wenn in der dritten Durchführung zum erstenmal beide Themen zusammentreten.

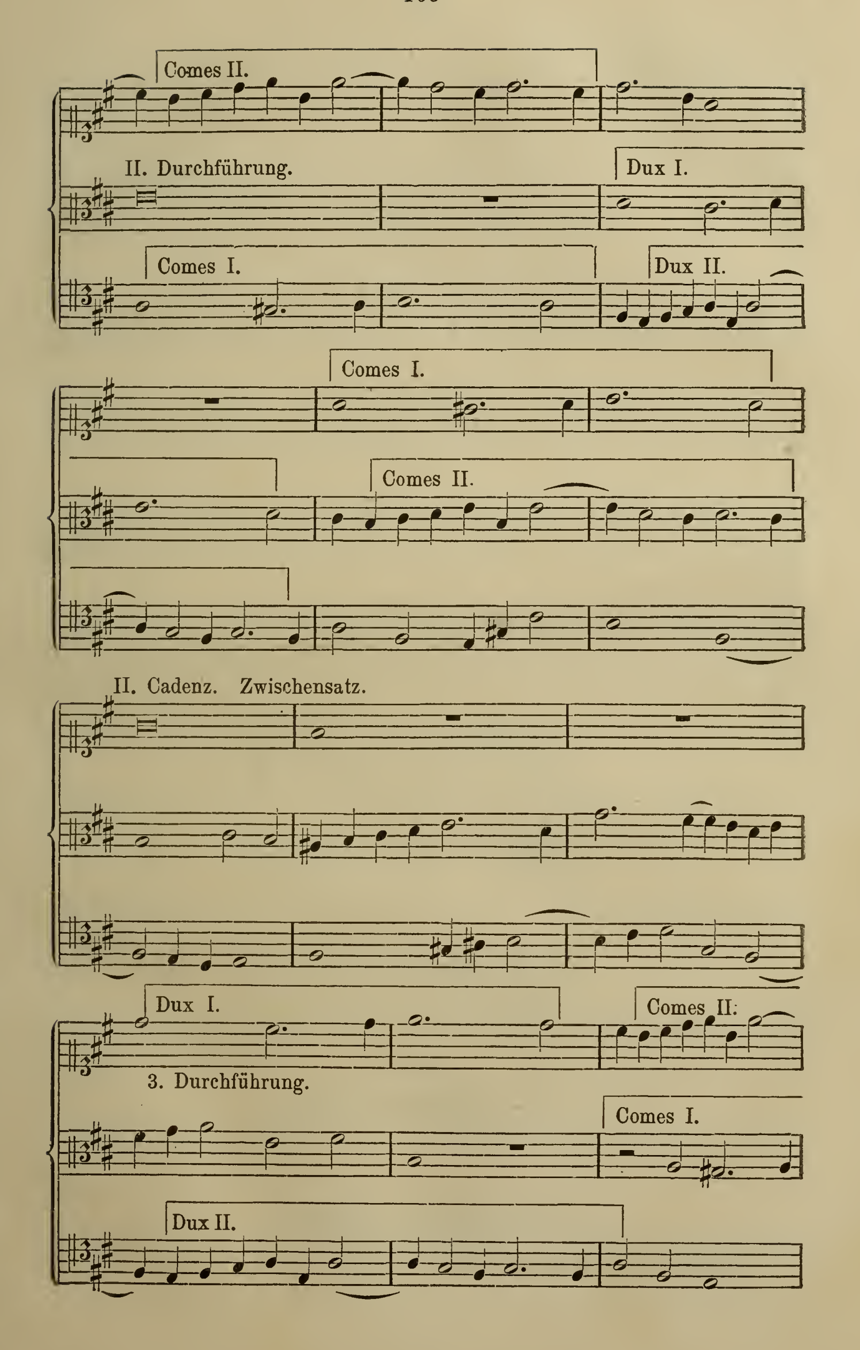
Die meisten Doppelfugen haben mehr als drei Durchführungen, doch genügt diese Zahl für die Aufgaben der Compositionslehre.

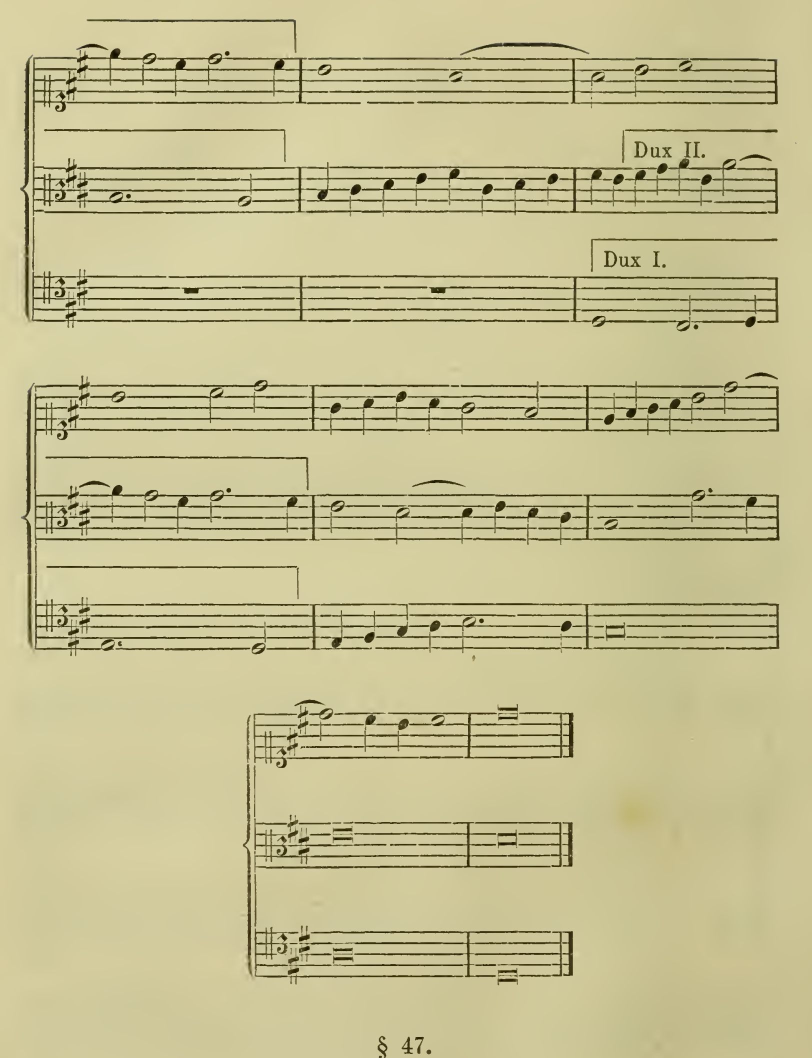
Neununddreissigste Aufgabe.

Doppelfugen zu drei Stimmen.

Muster 45. Dreistimmige Doppelfuge.




Comes II.
II. Durchführung.
Dux I.
Comes I.
Dux II.
Comes I.
Comes II.
II. Cadenz. Zwischensatz.
Dux I.
Comes II.
3. Durchführung.
Comes I.
Dux II.



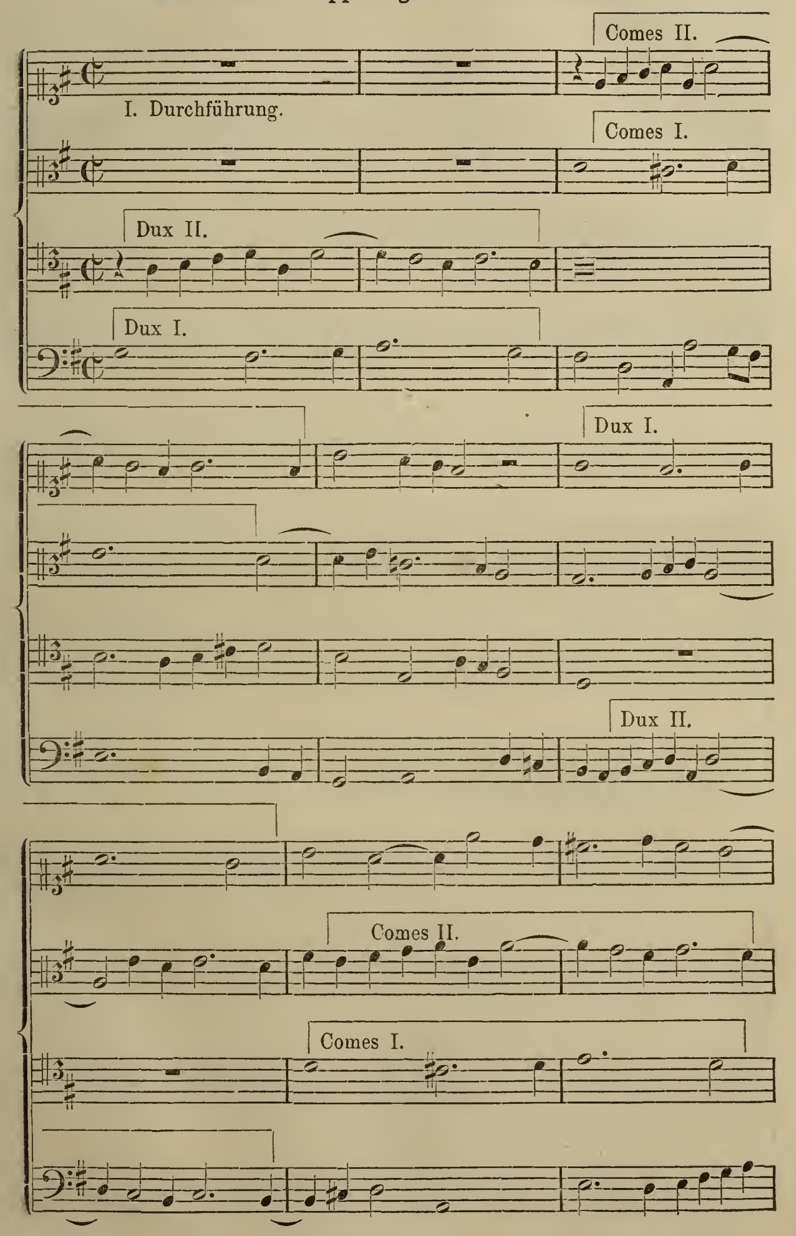
§ 47.

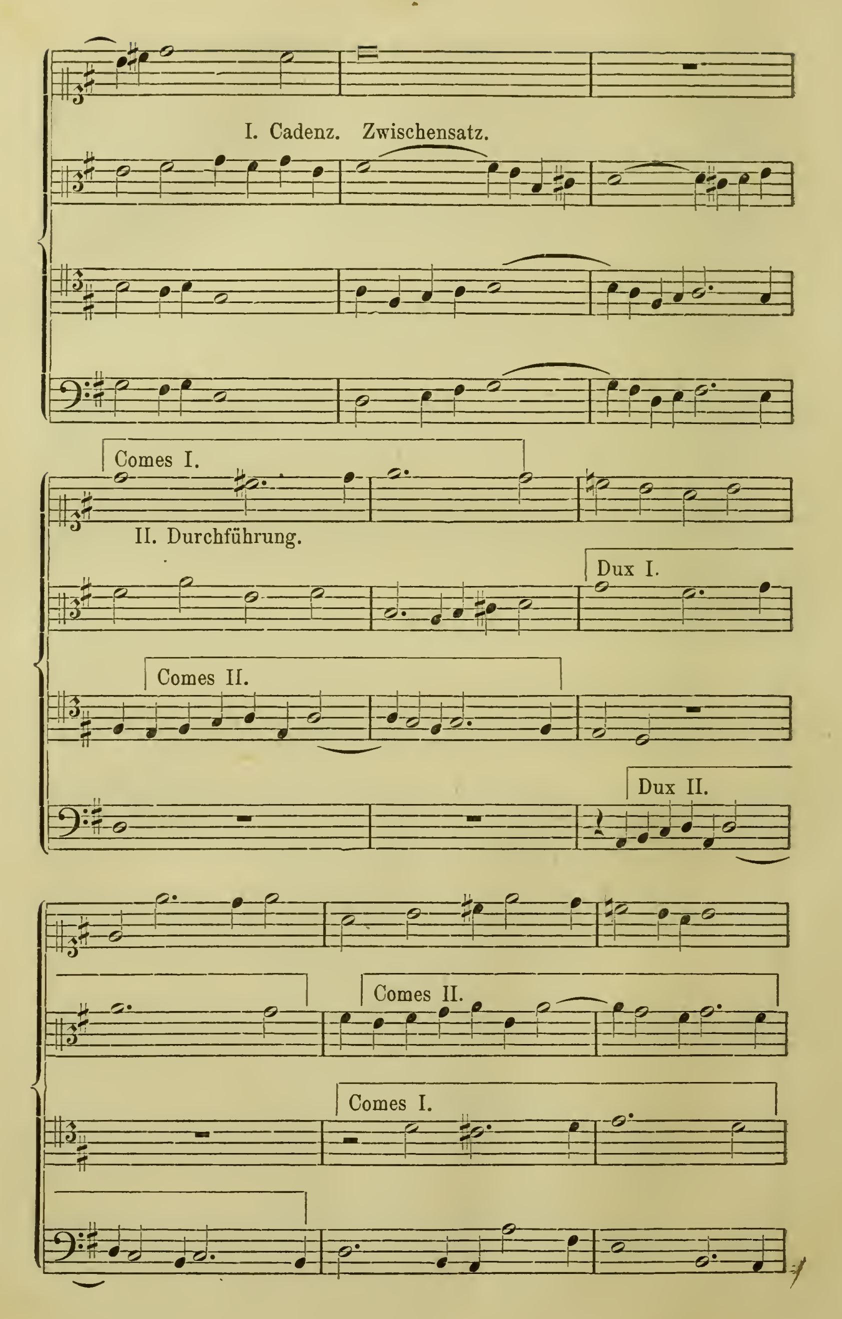
Die vierstimmige Doppelfuge.

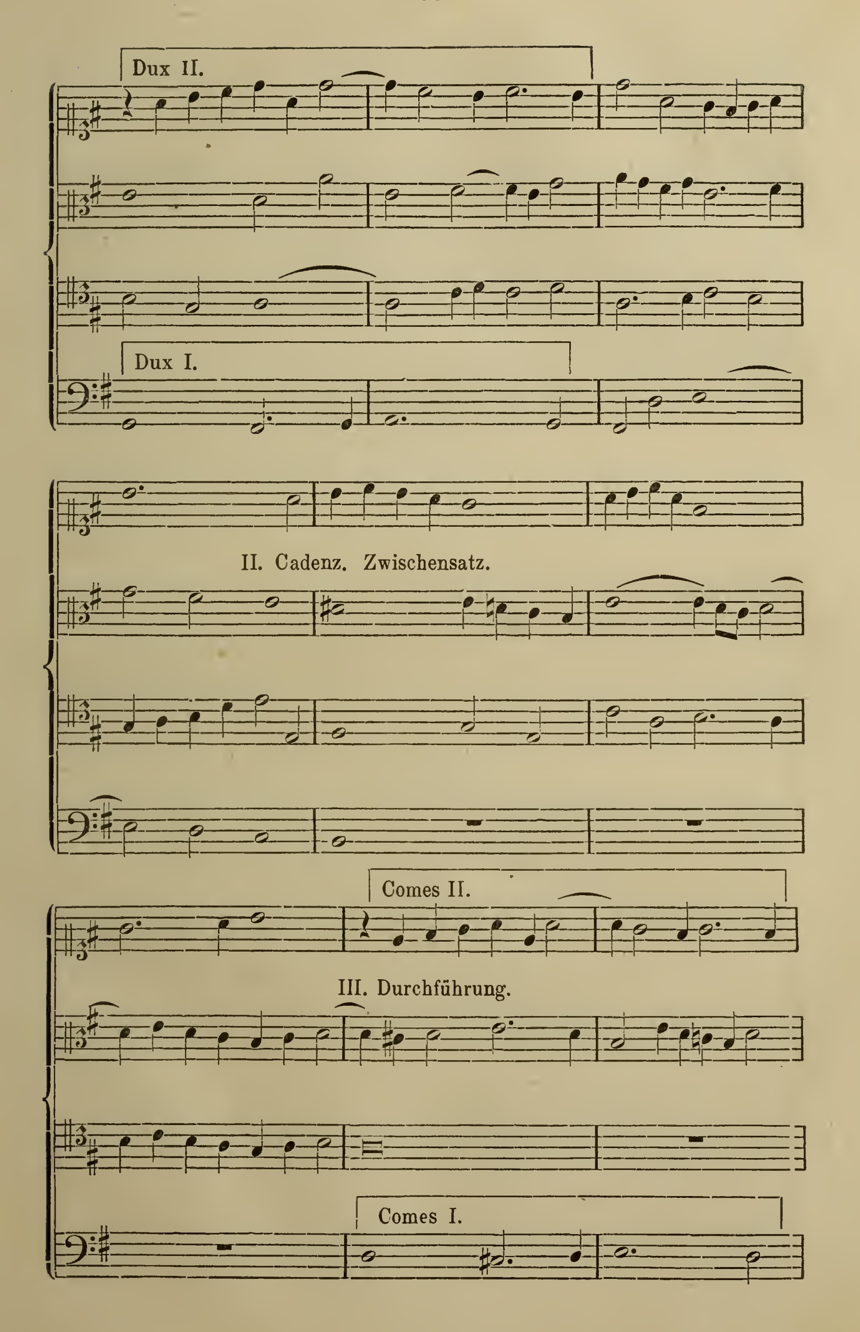
Vierzigste Aufgabe.

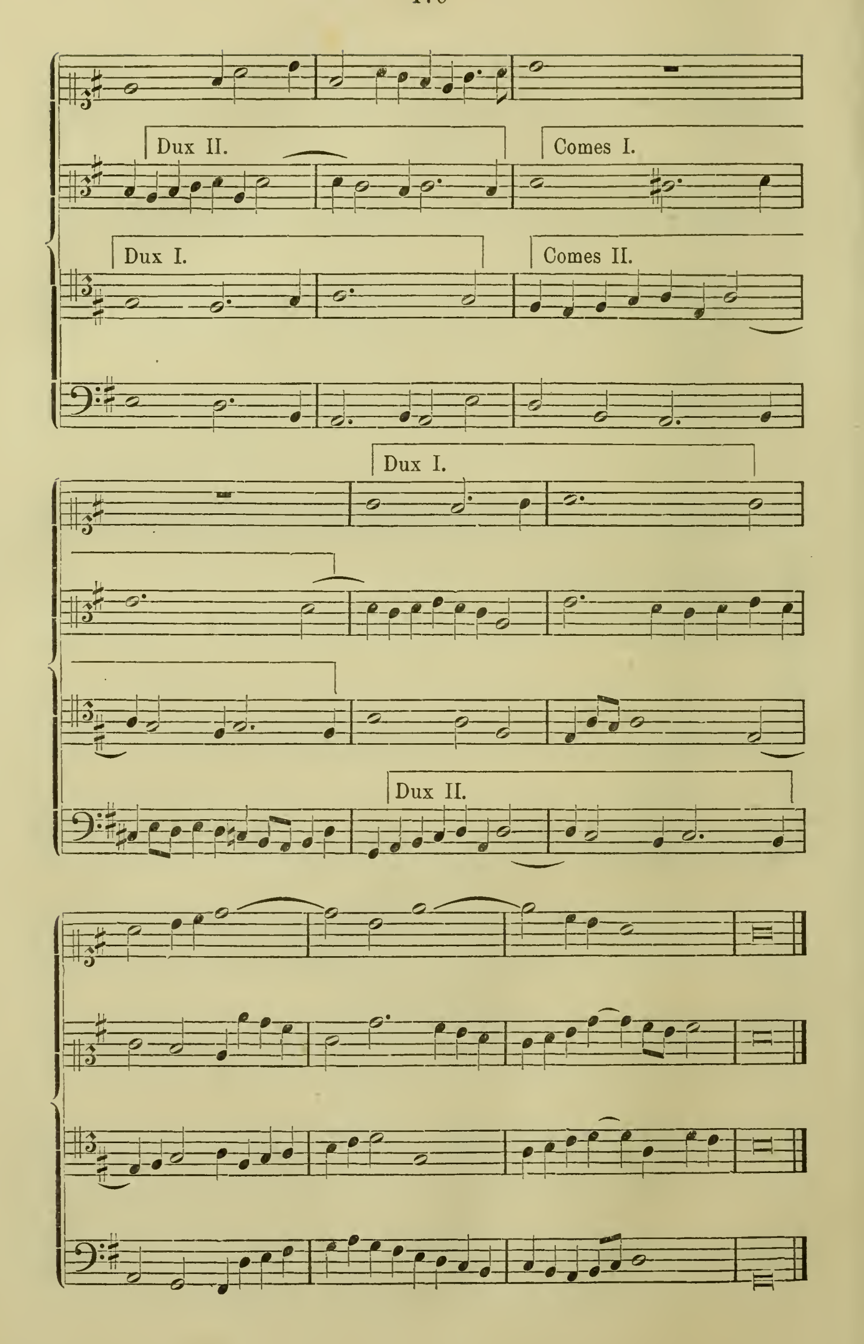
Vierstimmige Doppelfugen.

Muster 46. Doppelfuge zu vier Stimmen.




I. Cadenz.
Zwischensatz.
Comes I.
II. Durchführung.
Dux I.
Comes II.
Dux II.
Comes II.
Comes I.


Dux II.
Dux I.
II. Cadenz. Zwischensatz.
Comes II.
III. Durchführung.
Comes I.


Dux II.
Comes I.
Dux I.
Comes II.
Dux I.
Dux II.

§ 48.

Anwendung des dreifachen Contrapunktes in der Fuge. Dreifache — Tripel — Fuge.

Schreibt man in einer dreistimmigen Fuge beide Gegensätze umkehrungsfähig, also so, dass je zwei Stimmen unter sich einen doppelten, alle drei einen dreifachen Contrapunkt bilden, so kann man die Gegensätze durch die ganze Fuge beibehalten. Die Fuge wird dadurch noch keine dreifache Fuge, ebensowenig wie der doppelte Contrapunkt des Gegensatzes eine Fuge zur Doppelfuge macht. (Vgl. § 42.)

Zu einer einfachen Fuge mit beibehaltenen Gegensätzen eignet sich jeder dreifache Contrapunkt, der ein einziges zur Fugenarbeit hinreichend charakteristisches Thema enthält.

Bei der eigentlichen dreifachen oder Tripel-Fuge, müssen die Themen schon durch ihre Einführung als solche charakterisirt werden. Um dies zu bewerkstelligen, führt man sie

entweder schon in der ersten Durchführung alle drei zusammen ein,

oder man lässt sie in verschiedenen Durchführungen nacheinander eintreten.

Im ersteren Falle steht es immer frei, im Verlauf der Fuge ein- oder das andere Thema gelegentlich zurücktreten lassen, und sich auf zwei oder ein Thema zu beschränken.

Im letzteren Falle ergeben sich folgende Hauptformen:

Erste Durchführung: erstes Thema.
Zweite Durchführung: zweites Thema.
Dritte Durchführung: erstes und zweites Thema.

(Hiermit wäre also eine Doppelfuge hergestellt.)

Vierte Durchführung: drittes Thema.
Fünfte Durchführung: alle drei Themata.

Hier musste also die Zahl der Durchführungen vergrössert werden.

Abgekürzt und ziemlich ebenso klar ist folgende Form:

Erste Durchführung: Erstes Thema.
Zweite Durchführung: Erstes und zweites Thema.
Dritte Durchführung: Erstes, zweites und drittes Thema.

Aus der Doppelfuge erster Art hervorgehend würde sich ferner ergeben:

Erste Durchführung: Zwei Themata.
Zweite Durchführung: Das dritte Thema.
Dritte Durchführung: Alle drei.

Auch kann die zweite und die dritte Dnrchführung allen drei Themen gehören.

Einundvierzigste Aufgabe.

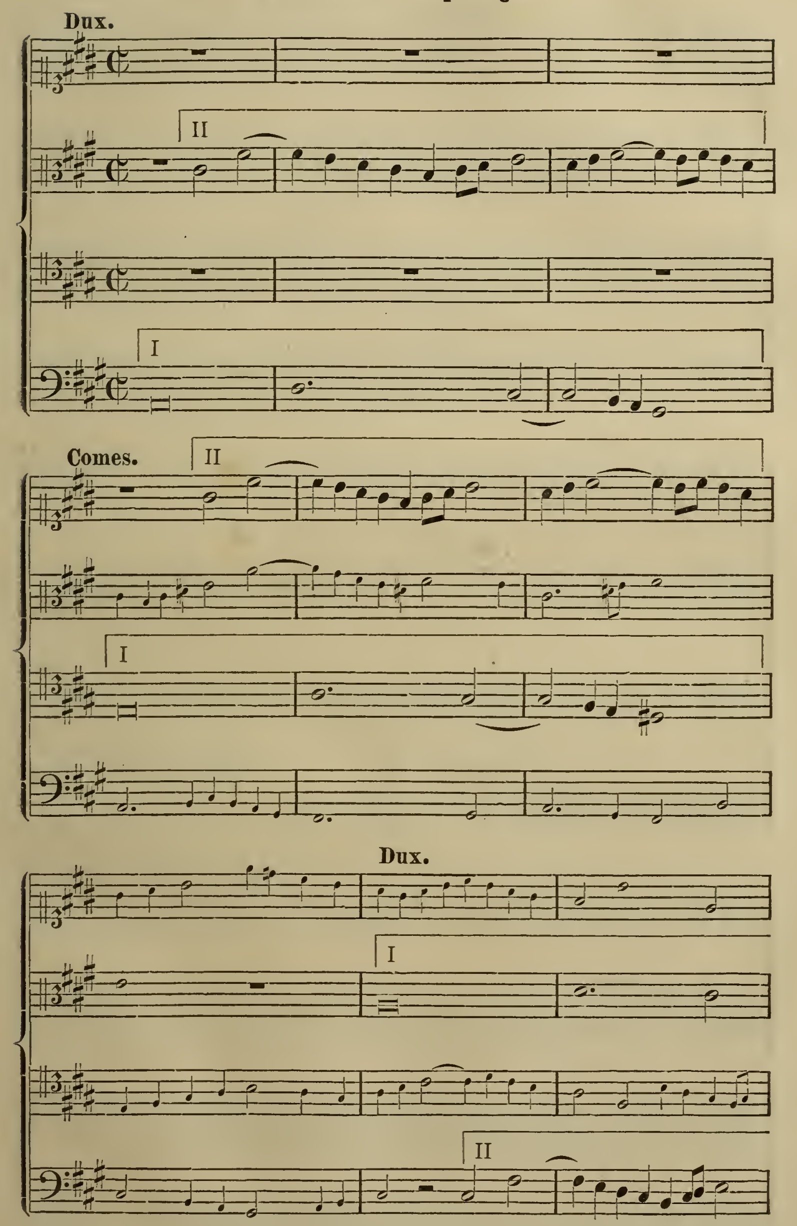
Eine Tripelfuge zu vier Stimmen nach einer der beiden zuletzt angegebenen Formen.

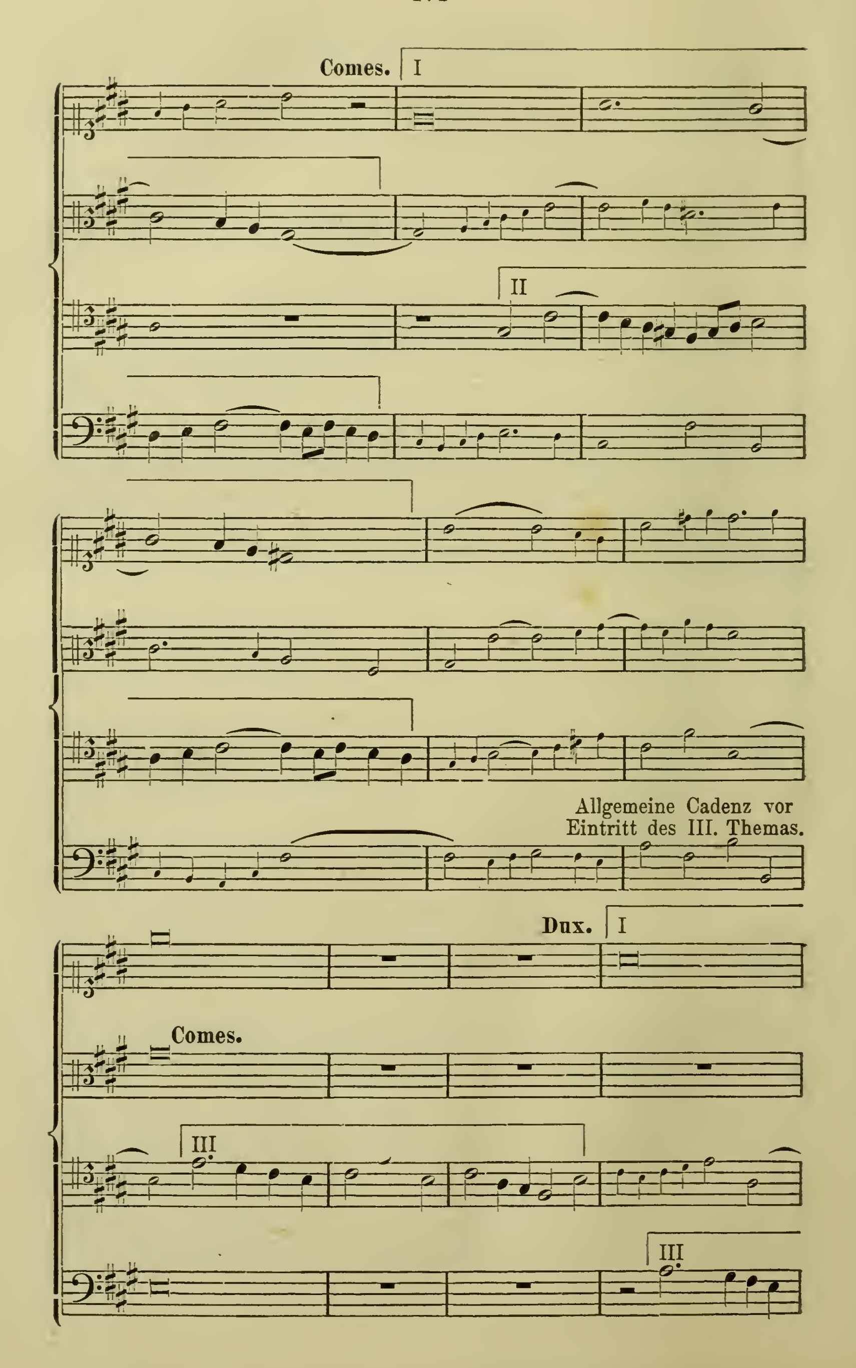
Ist es schon sehr schwer, einen guten dreifachen Contrapunkt im strengen Satz herzustellen, so verschwindet doch diese Schwierigkeit gegen die Aufgabe, drei charakteristisch verschiedene Themata in diesem Contrapunkt zusammenzubringen. Die Rhythmik muss hier das Meiste thun, um die Melodien klar auseinander zu halten, die eine z. B. muss sich etwa in Ganzen und Halben, die andere in Vierteln und Bindungen, die dritte in Achteln bewegen. Ferner müssen die Eintritte auf verschiedenen Takttheilen geschehen, damit schon dadurch das Ohr auf die Mehrzahl der Themata aufmerksam wird. Auch darf sich der Schüler, um sich die Arbeit zu erleichtern, der Pausen in dem einen oder anderen der drei Themata bedienen. Der freie Satz macht natürlich durch seinen harmonischen Reichthum dergleichen Arbeiten viel leichter, besonders durch die selbständig gebrauchten dissonirenden Accorde, deren Behandlung sich in den Umkehrungen gleich bleibt. Doch sind auch im freien Satze vollendete Muster dieser Art nur vereinzelt zu finden. Unter den 48 Fugen des wohltemperirten Klaviers ist nur eine Tripelfuge, obwohl der dreifache Contrapunkt sonst häufig daselbst Anwendung gefunden hat. (Vgl. des Verf. Aufsatz: Der dreifache Contrapunkt in den Fugen des wohltemperirten Klaviers. Neue Berliner Musikzeitung 1862. December*).) Jene einzige Tripelfuge, allerdings ein Meisterwerk höchsten Ranges, ist die Cismollfuge des ersten Theiles daselbst.

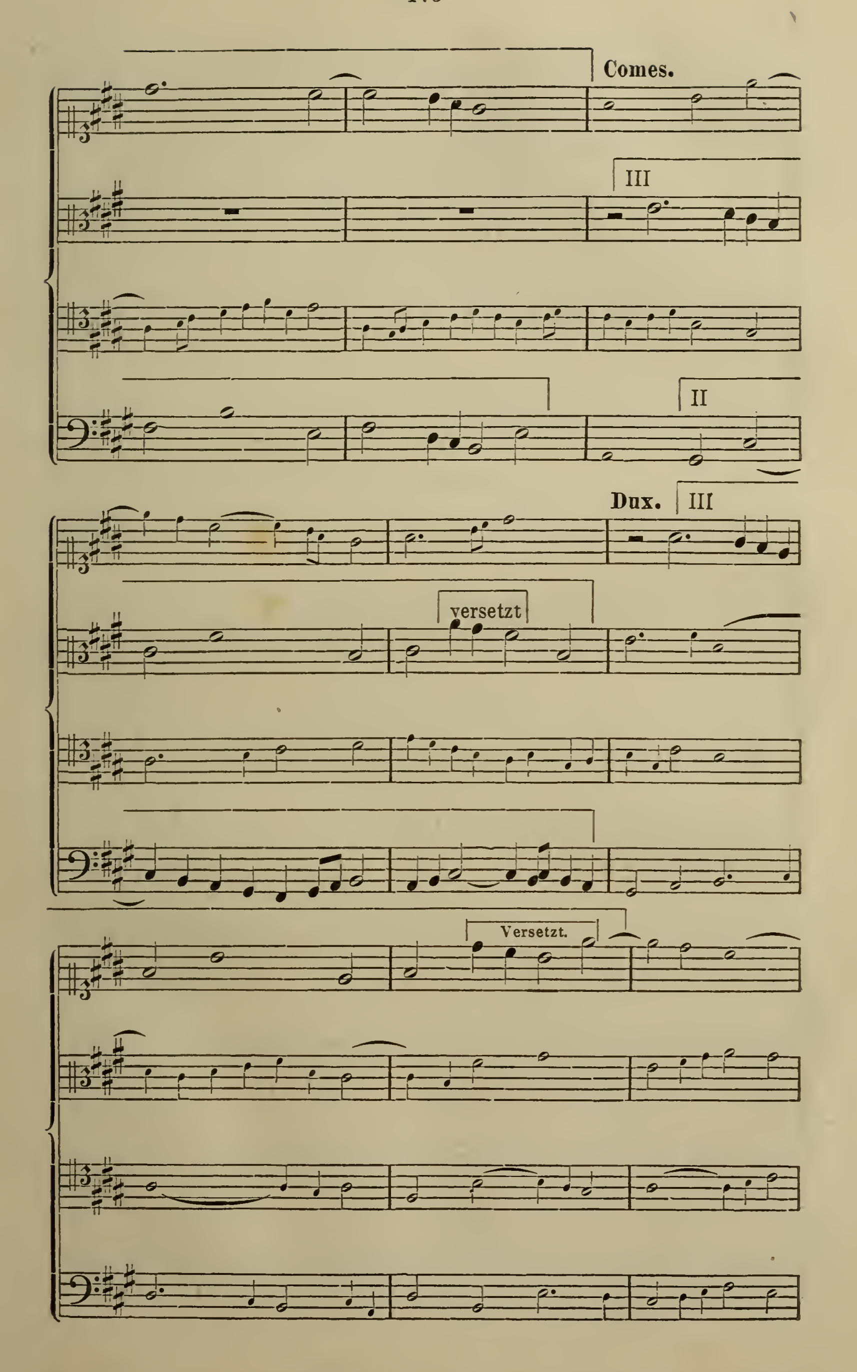
---

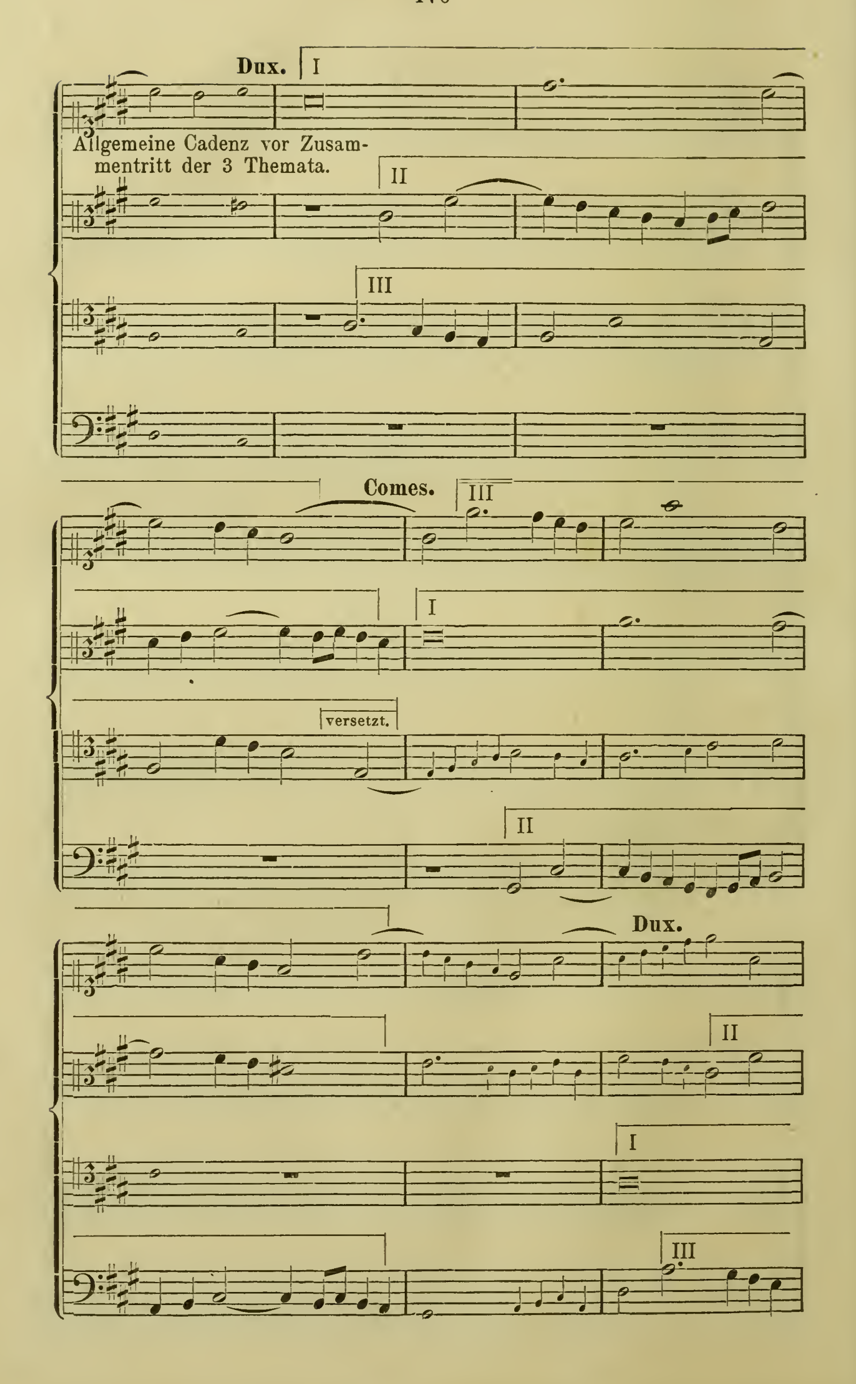
*) Derselbe befindet sich in der englischen Musikzeitung: The musical World des folgenden Jahres.

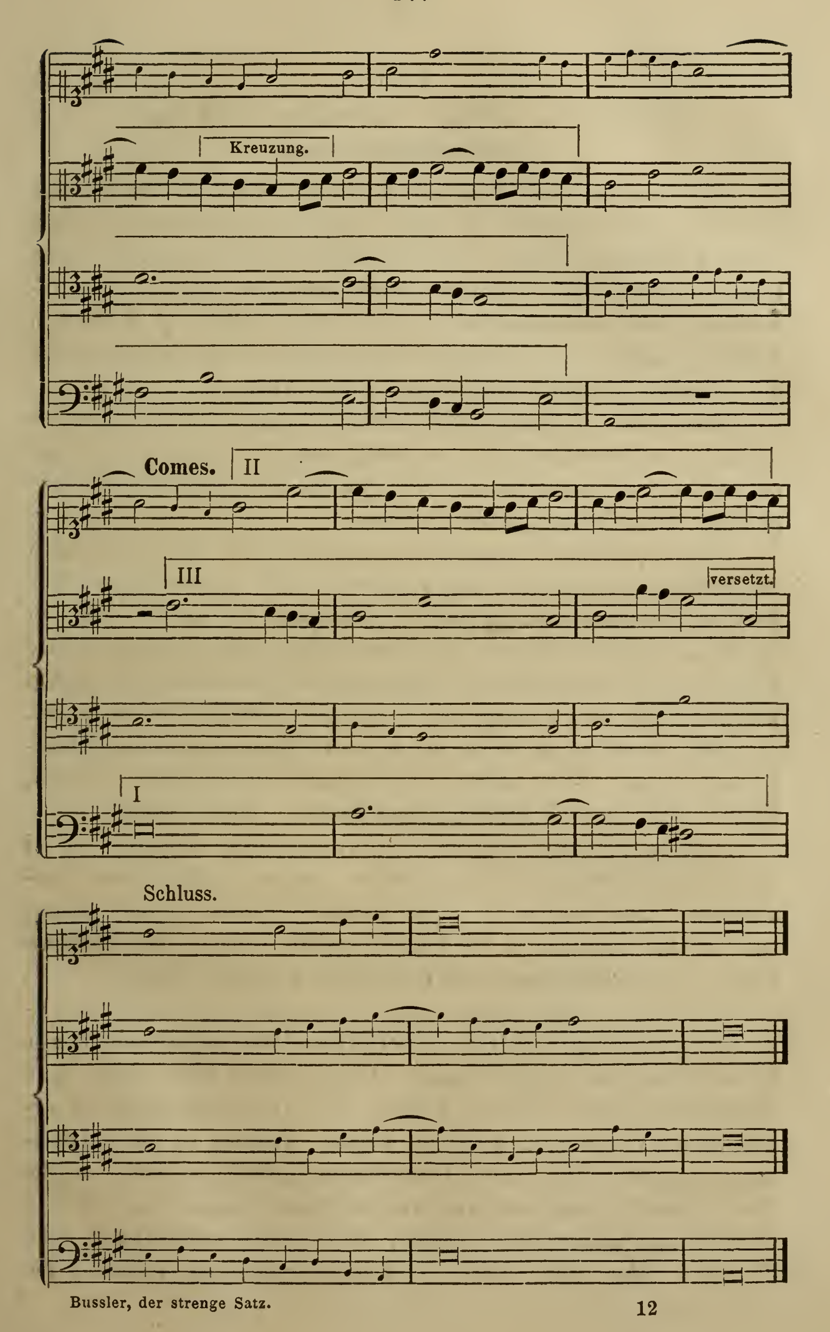
Muster 47. Tripelfuge.




Comes.
I
II
Allgemeine Cadenz vor
Eintritt des III. Themas.
Dux.
I
Comes.
III
III


Comes.
III
II
Dux.
III
versetzt
Versetzt.


Dux.
I
Allgemeine Cadenz vor Zusammentritt der 3 Themata.
II
III
Comes.
III
I
versetzt.
II
Dux.
II
I
III


Kreuzung.
Comes.
II
III
versetzt.
I
Schluss.

§ 49.

Anwendung des vierfachen Contrapunktes in der Fuge. Vierfache-Quadrupel-Fuge.

Setzt man in einer Fuge alle Gegensätze nach den Regeln des vierfachen Contrapunktes, so kann man alle Repercussionen durch blosse Umkehrung bilden. Die Fuge selbst wird aber dadurch noch keine vierfache Fuge, weil diese Bezeichnung sich nicht auf die Anwendung eines Contrapunktes, sondern auf die Zahl der wirklichen Themata bezieht. Die Stelle des Gegensatzes ist aber nie die Stelle des Themas, überhaupt der Gegensatz kein Thema.

Lässt man Thema und Gegensätze immer in der gleichen Ordnung auf einander folgen, so erhält man eine vierstimmige Fuge, die gleichzeitig ein vierstimmiger Canon ist, d. h. in der alle Stimmen gleichen Inhalt haben (canonische Fuge).

Das Unvollkommene dieser Form besteht in der immerwährenden Wiederholung desselben kurzen Satzes: Die mannigfaltige Umkehrung desselben vermag über die Gleichheit des Inhalts nicht zu täuschen. Man wird daher in solchem Falle immer, um die nöthige Abwechselung herbeizuführen, Zwischensätze gebrauchen, bei denen man sich nicht dem Zwange des vierfachen Contrapunktes unterwirft.

Ganz anders ist es bei der eigentlichen vierfachen (Quadrupel) Fuge. Hier müssen die Themata so eingeführt werden, dass sie sich auch als solche geltend machen. Dies geschieht

Erstens, wenn alle vier zusammen auftreten. Dabei muss durch rhythmische Verschiedenheit, und wo möglich durch verschiedene Eintrittszeiten für ihre deutliche Unterscheidung gesorgt werden. Im Uebrigen ist der Verlauf derselbe, wie bei der einfachen Fuge. Es sind gleichsam vier in einander gearbeitete Fugen.

Zweitens, indem man jedes Thema für sich und in Verbindung mit den anderen durchführt. Man beginnt mit einer Durchführung des ersten Themas. Dann widmet man wieder eine Durchführung dem zweiten Thema. Die dritte Durchführung gehört dem ersten und zweiten Thema. Hiermit ist eine Doppelfuge hergestellt. Die vierte Durchführung gehört dem dritten, die fünfte dem ersten, zweiten und dritten Thema. Die sechste Durchführung gehört dem vierten, die siebente endlich allen vier Themen. Man sieht, dass bei diesem gründlichen Verfahren die

Zahl der Durchführungen mehr als verdoppelt werden muss. Indessen ist diese Form vollkommen logisch, und kann an irgend einer Stelle grade die passende sein.

Abgekürzt und ziemlich ebenso deutlich erscheint diese Form, wenn man die Einzeldurchführungen der Themata, mit Ausnahme des ersten, weglässt. Es bleiben dann vier Durchführungen, für das erste, für das erste und zweite, für das erste, zweite und dritte, für alle vier Themata.

Drittens, wenn man die erste Durchfürung für zwei, die zweite für die beiden anderen, die dritte für alle vier bestimmt. Dadurch verzichtet man zwar auf manche Combination, bewahrt aber die Dreizahl der Durchführungen, ohne dass die Klarheit erheblich leidet.

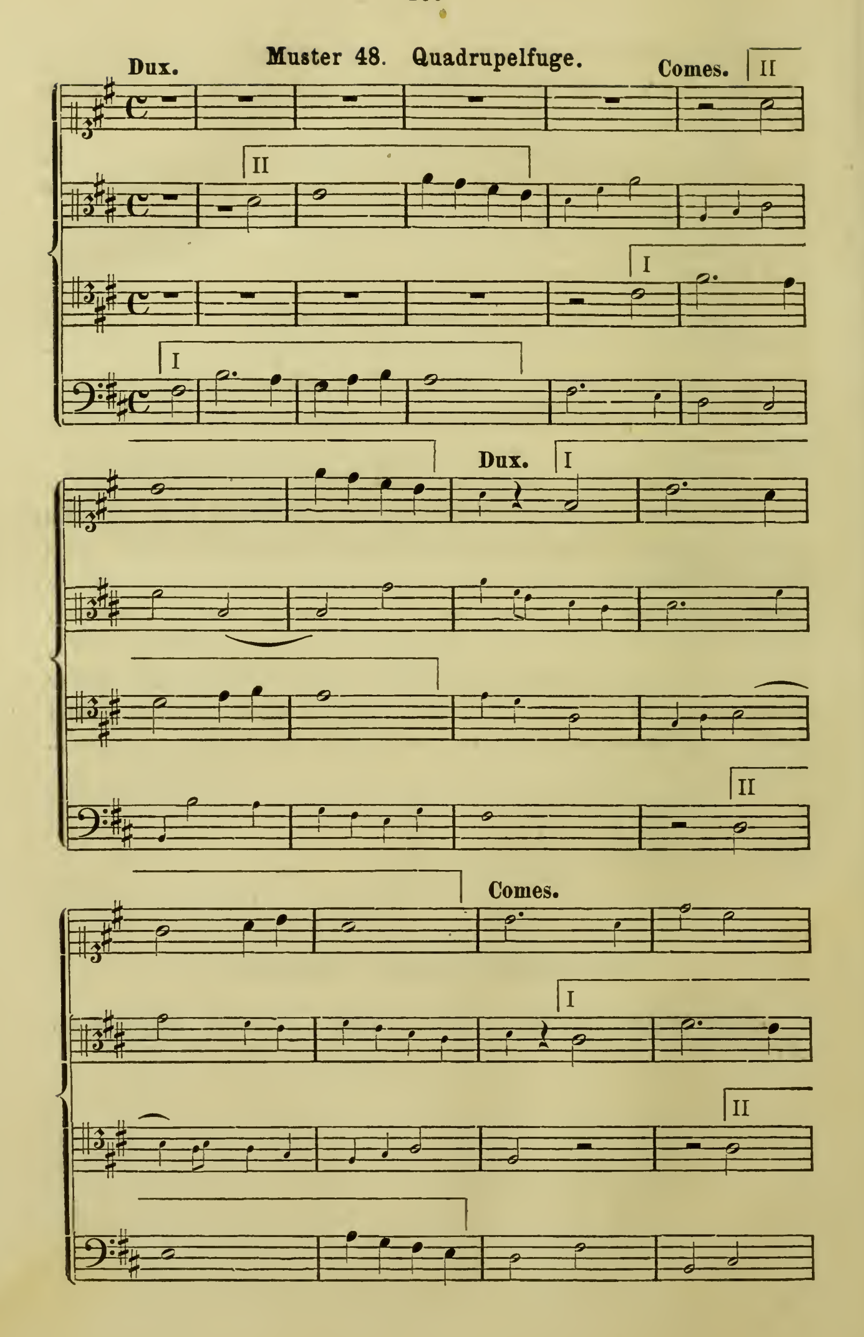
Eine Fuge dieser letzten Art folgt hier als Musterbeispiel.

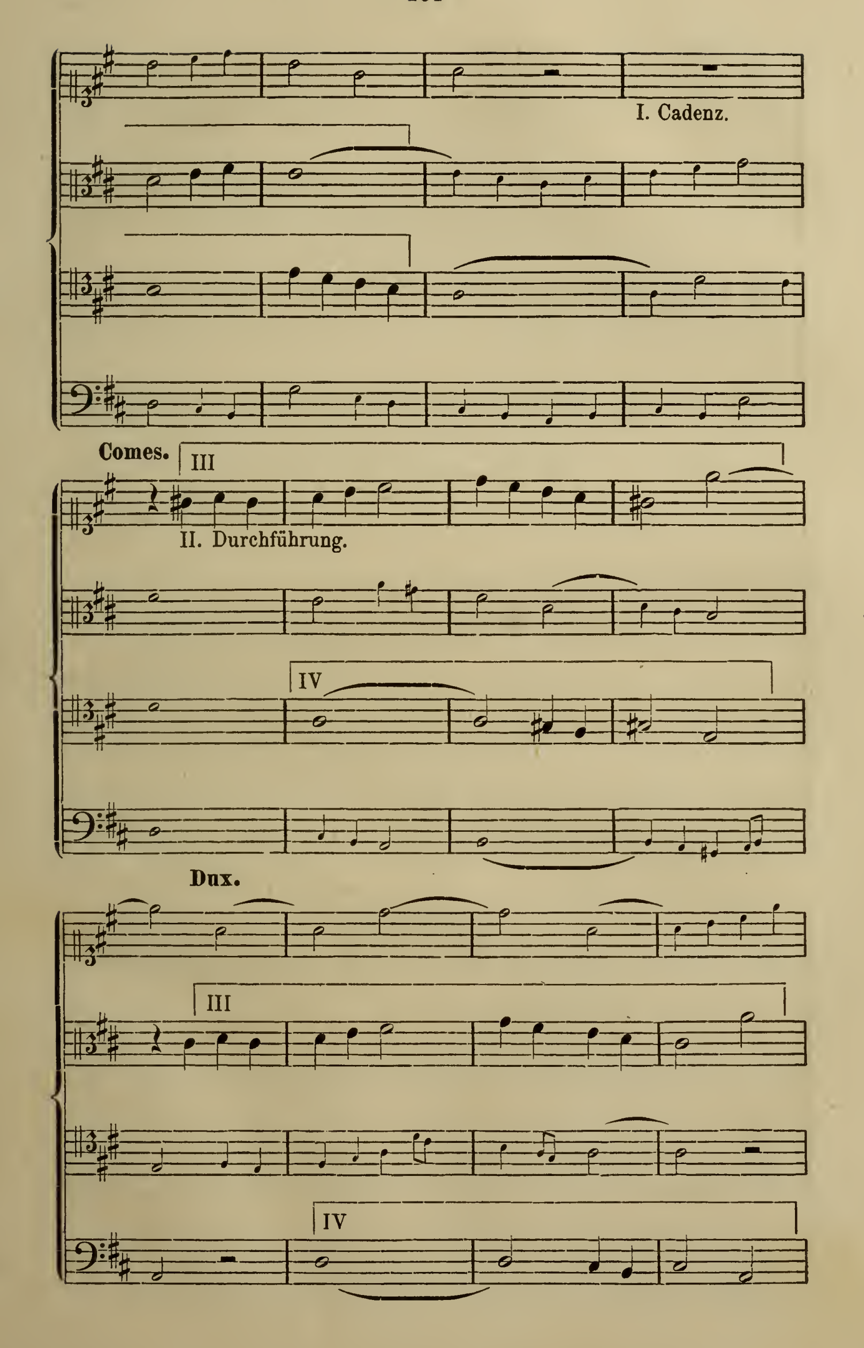
Die grosse Combinationsfähigkeit des vierfachen Contrapunktes ergiebt natürlich, neben den hier angeführten Hauptformen, noch zahlreiche Nebenformen. Doch ist es umsoweniger nöthig, hier auf diese einzugehen, als die vierfache Fuge, wegen der ausserordentlichen Schwierigkeiten der Herstellung des geeigneten Materials, zu den seltensten Erscheinungen gehört. Im freien Satz und in der Instrumentalmusik ist sie natürlich leichter, zumal sich hier Mittel finden, die Schwierigkeiten des wirklich vierfachen Contrapunktes zu umgehen.

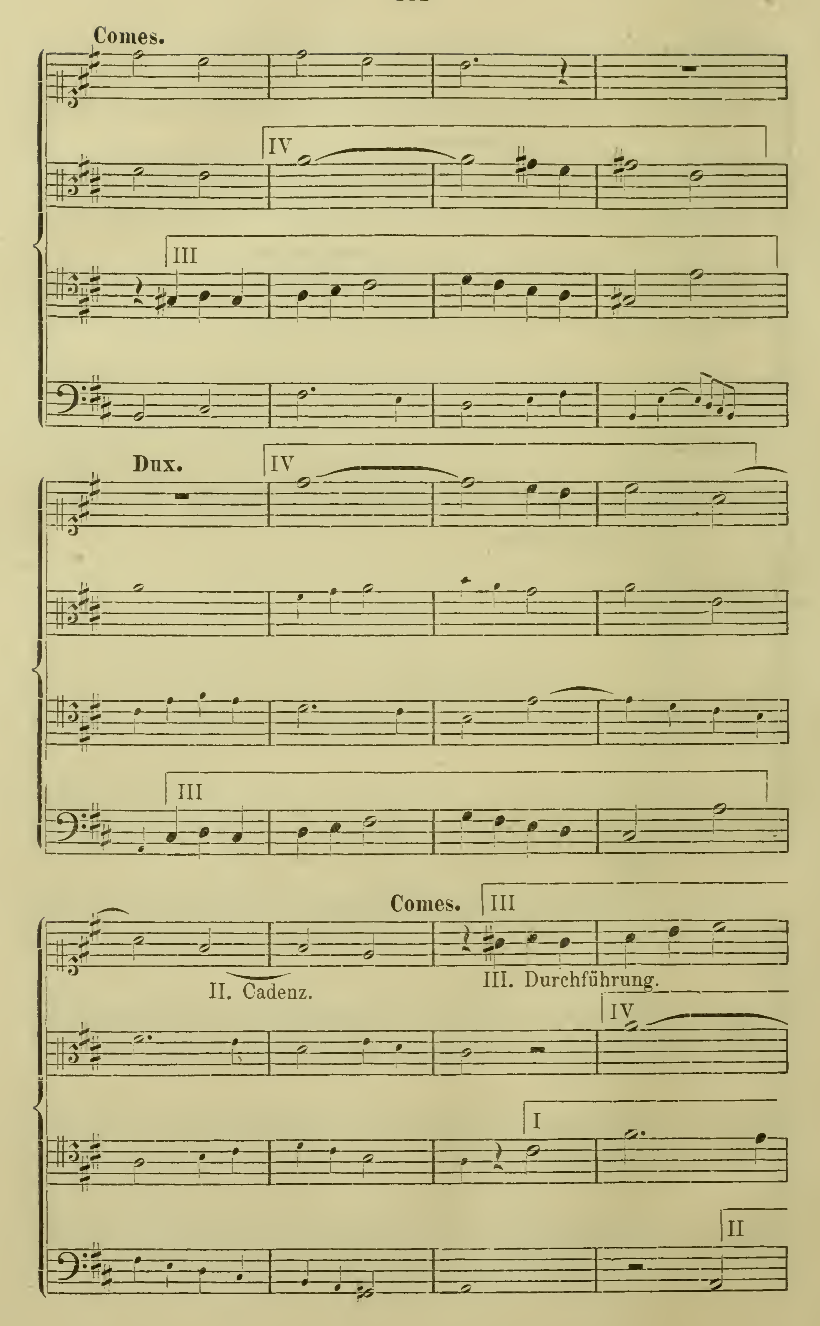
Zweiundvierzigste Aufgabe.
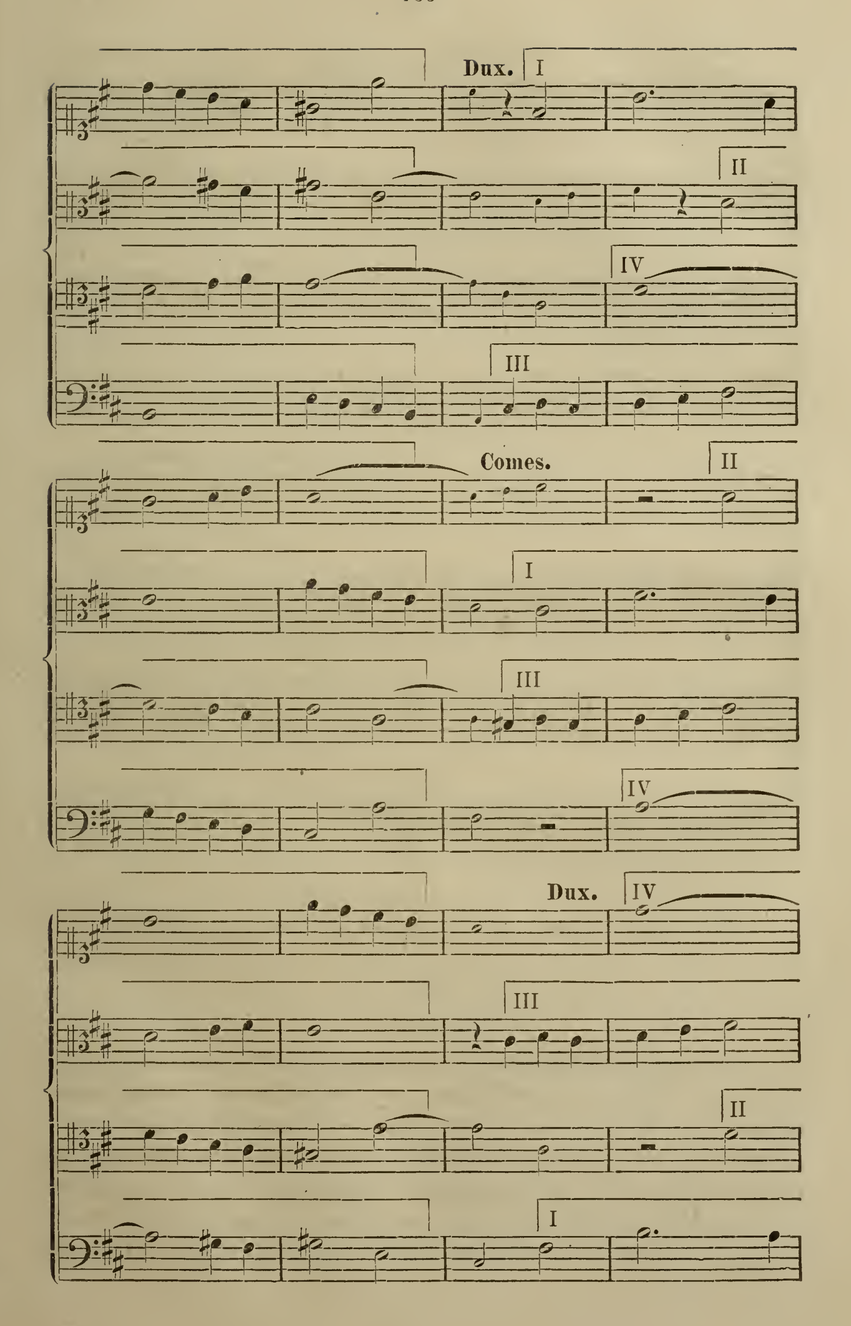
Eine Quadrupelfuge, nach der unter „Drittens“ mitgetheilten Art.

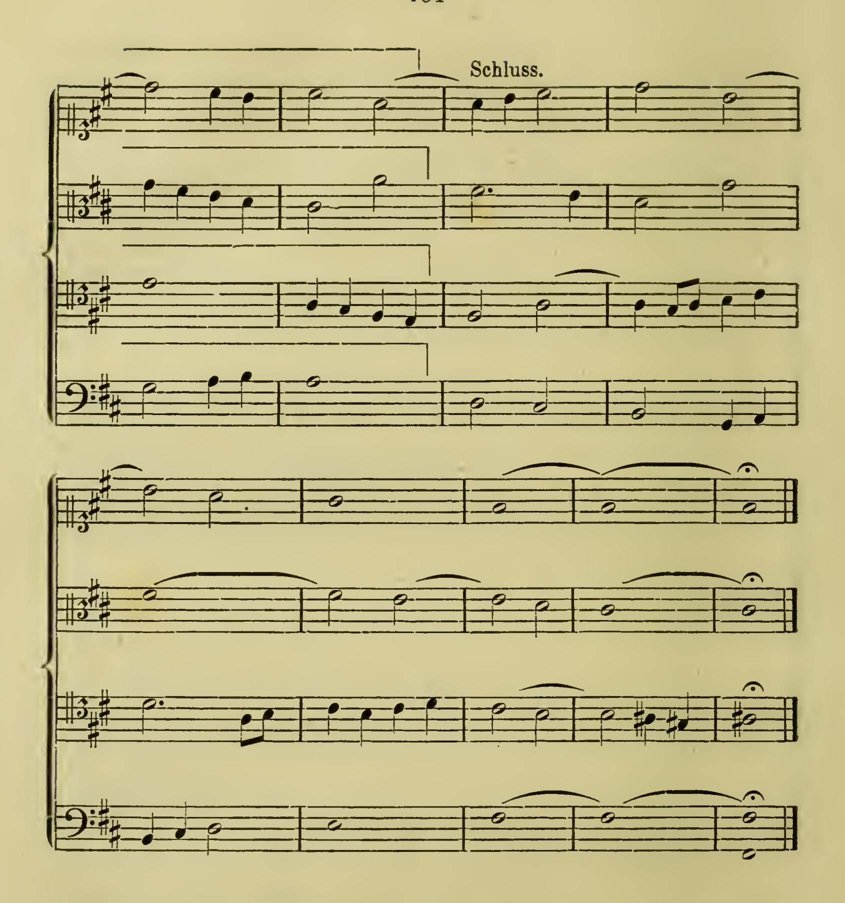
Muster 48. Quadrupelfuge.




I. Cadenz.
Comes.
III
II. Durchführung.
IV
Dux.
III
IV


Comes.
IV
III
Dux.
IV
III
Comes.
III
II. Cadenz.
III. Durchführung.
IV
I
II


Dux.
I
II
IV
III
Comes.
II
I
III
IV
Dux.
IV
III
II
I



C. Die Lehre vom Canon im strengen Satz.

§ 50.

Canon.

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heisst Canon. Im Canon wird also nicht nur das Thema der vorangehenden Stimme nachgeahmt, sondern auch der Contrapunkt, der Contrapunkt des Contrapunktes u. s. w., so lange eben der Canon währt. Die Stimmen des Canons haben also gleichen Inhalt, unterscheiden sich nur durch den verschiedenen Eintrittspunkt und durch das Intervall der Nachahmung, sofern dieses nicht Einklang oder Octave ist. In diesem

letzten Falle findet gar kein Untərschied in dem tonischen Gehalt der Stimmen statt. Ist das Intervall der Nachahmung aber ein anderes, so zeigt sich dieselbe Verschiedenheit, die wir von der gewöhnlichen Imitation her kennen.

Der Canon ist die schwierigste Form der Nachahmung. Auf seinem Gebiete finden sich auch die grössten Künsteleien der contrapunktischen Schreibart. Diese Künsteleien gehören aber nicht in die Compositionslehre, sondern in eine Sammlung musikalischer Curiositäten. Es ist nicht wahr, dass ihre Ausübung dem Componisten irgend welchen Nutzen bringt.

Die für die Compositionslehre wesentliche und erfolgreiche Unterscheidung der verschiedenen Arten des Canons ist die in

1) Canons, welche mit den Hülfsmitteln des einfachen Contrapunktes herzustellen sind, und

2) Canons, welche den Gebrauch des doppelten oder mehrfachen Contrapunktes verlangen.

Uebrigens wird hier diese Eintheilung, behufs Erleichterung für den Schüler, derjenigen nach der Stimmenzahl untergeordnet. Es wird also mit dem zweistimmigen Canon im einfachen und doppelten Contrapunkt begonnen, und folgen dann die gleichen Arbeiten im mehrstimmigen Satz.

§ 51.

Der Gesellschaftscanon.

Seine Popularität dankt der Canon dem sogenannten Gesellschaftscanon, einem beliebten Spiel musikalischer Geselligkeit, welches mit den Schwierigkeiten des doppelten Contrapunktes wenig oder gar nichts zu thun hat. Die Herstellung dieses Canons besteht in der Bildung einer Melodie, deren Abschnitte zusammen und in einzelnen Theilen einen harmonischen Satz bilden. Es sind immer so viele Abschnitte der Melodie, wie die Zahl der Stimmen beträgt. Dieser Canon wird fast immer im Einklang componirt, also für gleiche Stimmgattung, daher genügt auch zu seiner Abfassung die Kenntniss der Harmonielehre. Vereinigen sich dennoch zu einem so abgefassten Canon verschiedene Stimmgattungen in verschiedenen Octaven, so übersieht eben das gesellige Vergnügen kleine Uebelstände, die sich etwa daraus ergeben könnten.

Die Lehre vom Contrapunkt im freien Satz wird auf diese Form zurückzukommen haben. Artige Beispiele dieser Gattung haben wir von Hiller, Haydn, Mozart, Hellwig und vielen anderen. Ihre Entstehung danken sie meist fröhlicher Tischgenossenschaft.

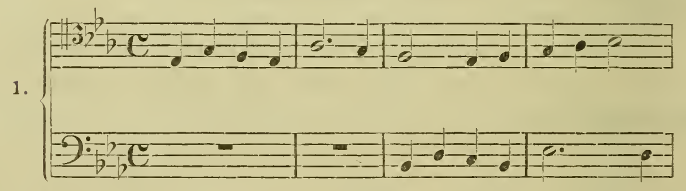
Der zweistimmige Canon im strengen Satz.

§ 52.

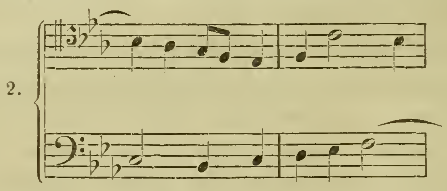
Der zweistimmige Canon im einfachen Contrapunkt. Abbrechender Canon. — Unendlicher Canon.

70. Die eine Stimme beginnt mit einem Thema der Art, wie wir es zu allen Imitationen gebraucht haben, die zweite ahmt dieses in einem beliebigen Intervall nach, während die zuerst aufgetretene Stimme zur Nachahmung contrapunktirt.

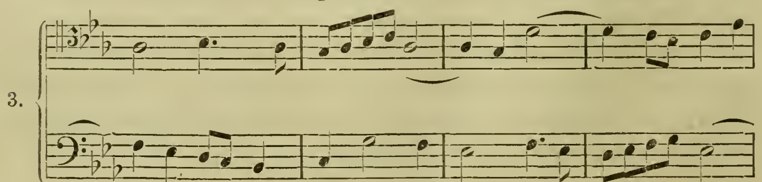
Muster 49. Ionisch.
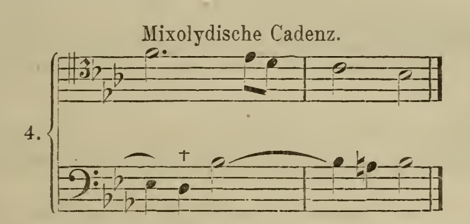


Die nachahmende Stimme übernimmt nun den Contrapunkt, und die vorangehende Stimme contrapunktirt abermals dazu.



Dasselbe Verfahren wird nach dem Grade der Neigung oder des Interesses an der Arbeit fortgesetzt; hier noch zweimal:



Alsdann wird die Nachahmung an einer beliebigen Stelle abgebrochen, und eine freie Cadenz beider Stimmen angehängt. Diese Cadenz geschieht in der Haupttonart, wenn man sich den Canon als selbständiges Musikstück vorstellt, in einer beliebigen, grade naheliegenden Tonart, wenn man sich den Canon als Bestandtheil eines grösseren zusammenhängenden Satzes denkt.



Bei + hört die Nachahmung des Basses auf, ist also der eigentliche Canon beschlossen. Was folgt, ist freier Schluss.

Man sieht, der doppelte Contrapunkt bleibt hier ganz aus dem Spiele.

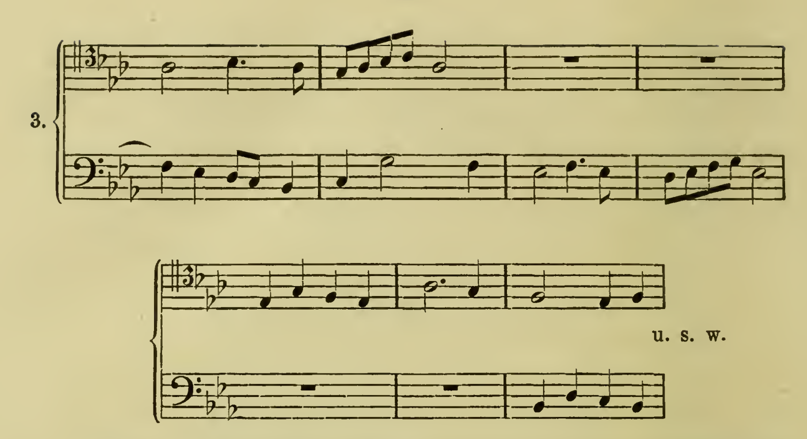
Dreiundvierzigste Aufgabe.

Bilde zahlreiche dergleichen Canons.

Unendlich wird ein Canon, wenn man ihn so einrichtet, dass er, ohne die Nachahmung jemals aufzugeben, sich von einem gewissen Takte an immer wiederholen kann. Zu diesem Zwecke muss man die vorangehende Stimme an einer geeigneten Stelle in ihren Anfang zurückführen.

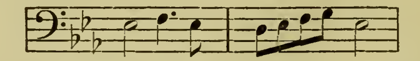
Das leichteste Verfahren, dies möglich zu machen, besteht in der Einführung von Pausen, während die nachahmende Stimme zu Ende geht; nach diesen Pausen beginnt dann der Canon in derselben Stimmordnung von neuem.

So hätte in unserem Beispiel der Tenor mit dem achten Takte aufhören können, dann zwei Takte pausiren, während der Bass die beiden letzten Takte des Tenores nachahmte, endlich von vorn anfangen, während der Bass die beiden Takte Pause nachahmt.

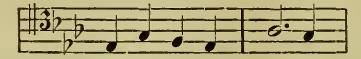


Diese Art, einen Canon unendlich zu machen, ist allerdings sehr bequem, lässt sich aber selten mit den Ansprüchen eines vernünftigen Zusammenhanges vereinigen. Man wird also genöthigt sein, sich die Aufgabe etwas zu erschweren, indem man zu der letzten Nachahmung, statt der Pausen, einen Contrapunkt sucht, der gleichzeitig zu dem Wieder-Anfang des Canons stimmt. Die Herstellung eines solchen Contrapunktes bietet allerdings alle Schwierigkeiten des doppelten Contrapunktes. Da aber das Wesen des doppelten Contrapunktes in der Umkehrungsfähigkeit besteht, diese aber bei dieser Aufgabe nicht in Betracht kommt, hat man es auch hier noch nicht mit dem doppelten Contrapunkte zu thun.

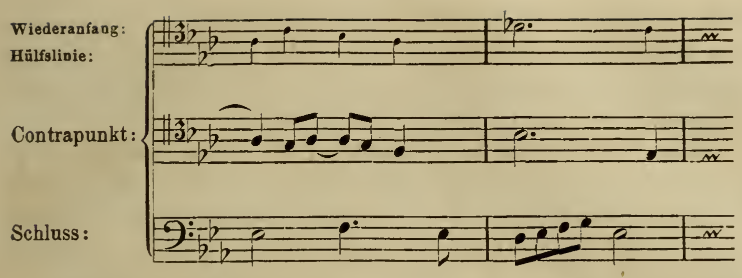
Versuchen wir nun, unseren obigen Canon unendlich zu machen, indem wir in die Lücke unseres letzten Beispieles einen geeigneten Contrapunkt setzen. Dieser Contrapunkt muss als Oberstimme zu dem Basse:



ferner muss er als Unterstimme zu dem Wiederanfang des Tenores:

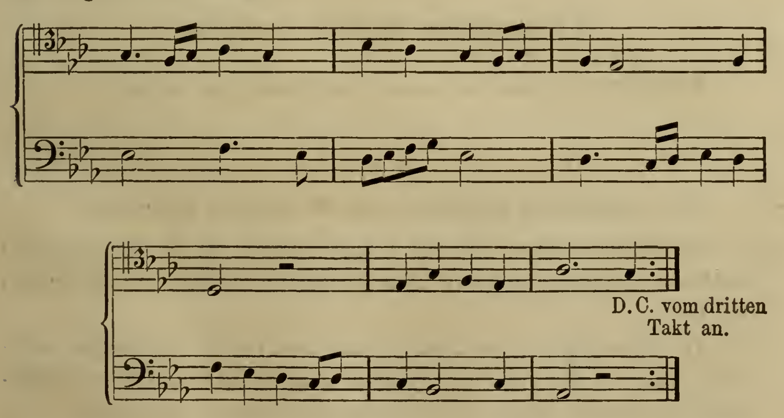


passen, aber in der Transposition der Unterquarte, da doch die Nachahmung in der Unterquarte geschieht. Beide Bedingungen stellen sich vereinigt in Noten dar, wenn man die Oberstimme in die Oberquarte transponirt:



Hier ist der Wiederanfang des Tenores um eine Quarte höher notirt, um das Verhältniss der Nachahmung in der Unterquarte herzustellen, während der Schluss des Basses unverändert geblieben ist. In der Mitte ist der zu schreibende Contrapunkt im richtigen Verhältniss zu beiden Stimmen gesetzt. Dieses Verfahren, indem es die Schwierigkeit anschaulich feststellt, erleichtert die Ausführung in hohem Grade. Hier zeigt es indessen ein sehr unbefriedigendes Resultat. Denn dieser Contrapunkt mit seinen Einklängen und rythmischen Unbeholfenheiten möchte kaum verwendbar erscheinen. Die Aufgabe ist in diesem vorliegenden Fall eben zu schwer. Es gibt aber auch Fälle, in denen es gradezu unmöglich ist einen geeigneten Contrapunkt zu bilden.

In solchen Fällen führt man den Canon weiter, bis sich eine geeignetere Stelle findet. In unserem Beispiele würde sich das etwa auf folgende Art machen:



Bei diesem Verfahren sucht man der Wiedereinführung des Anfangs immer näher zu kommen. Pausen vor dem Wieder-

beginn sind zu empfehlen. Bisweilen unvermeidlich ist die Anwendung kleinerer Pausen auch im Verlaufe. Man suche nur, sie möglichst geschmackvoll anzubringen. Man erleichtert sich diese Arbeit durch den immerwährenden Gebrauch einer Hülfslinie.

Doch ist auch das letzte Ergebniss noch kein günstiges. Das gegebene Beispiel zeigt also, dass wir uns an dieser Stelle eines unendlichen Canons im einfachen Contrapunkt vor einer erheblichen combinatorischen Schwierigkeit befinden. Aber — es gibt ein Mittel diese Schwierigkeit sehr zu verringern, und zwar besteht dies darin, dass man sich zu unendlichen Canons dieser Art nur der weiteren Intervalle bedient, z. B. der Octave, None, Decime u. s. w., engere Intervalle als die Sexte ganz vermeidet, und dem entsprechend nicht für benachbarte, sondern für getrennte Stimmgattungen schreibt, z. B. für Sopran und Tenor, Alt und Bass. Dadurch wird es auch leichter, der Melodie des Canons eine gewisse Ausdehnung zu geben, während man bei den engeren Intervallen der Nachahmung meist gezwungen ist, die Stimmen im kleinen Raum hin und her zu führen, zu Kreuzungen und rhythmischen Unbeholfenheiten zn greifen.

Vierundvierzigste Aufgabe.

Unendliche Canons in weiten Intervallen zu bilden.

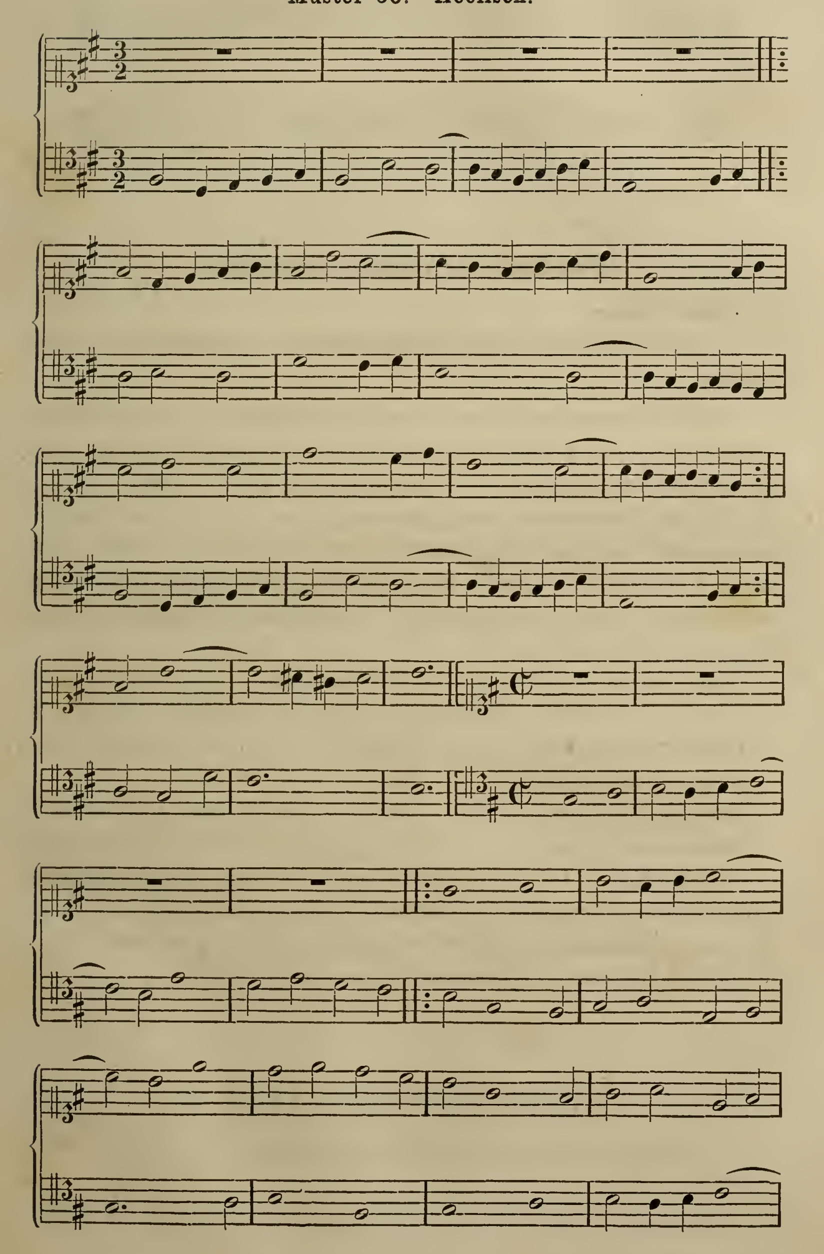
§ 53.
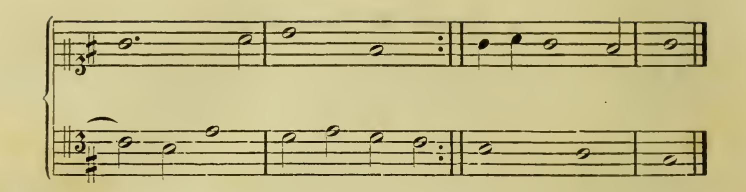
Der zweistimmige unendliche Canon im doppelten Contrapunkt.

Bedeutend leichter als die vorige Aufgabe ist die Bildung eines unendlichen Canons von zwei Abschnitten im doppelten Contrapunkt der Octave.

71. Hier trägt die eine Stimme einen Satz vor, den die andere nachahmt, während die erste im doppelten Contrapunkt der Octave contrapunktirt. Darauf nimmt die nachahmende Stimme den Contrapunkt, und die erste wieder den Anfang, welches Spiel sich beliebig oft wiederholt. Eine frei angehängte Cadenz beschliesst die Arbeit.

Muster 50. Aeolisch.





Fünfundvierzigste Aufgabe.

Bilde Canons

1) in der Octave in zwei Abschnitten mit angehängtem freien Schluss.

72. Wählt man ein anderes Intervall der Nachahmung als die Octave, so muss man den Canon nach demjenigen doppelten Contrapunkt, den die Umkehrungsfähigkeit in diesem Intervall bedingt, setzen.

Da die Umkehrung eine gegenseitige ist, so ist der doppelte Contrapunkt nicht der des Intervalles der Nachahmung, sondern desjenigen Intervalles, welches sich aus der beiderseitigen Umkehrung der Stimmen, nach dem Intervall der Nachahmung, ergibt.

Demnach gehört zu dem

Canon in der Secunde (None)	der dpp. Cp. d. Terz (Decime)
Canon in der Terz (Decime)	der dpp. Cp. d. Quinte (Duodec.)
Canon in der Quarte	der dpp. Cp. d. Septime (Quartdec.)
Canon in der Quinte	der dpp. Cp. d. None
Canon in der Sexte	der dpp. Cp. d. Quarte (Undecime)
Canon in der Septime	der dpp. Cp. d. Sexte (Terzdecime).

Ahmt man z. B. in der Sexte nach, so bedarf man des doppelten Contrapunktes der Quarte (Undecime). Man erleichtert sich die Arbeit durch eine Hülfslinie, welche die Umkehrung der gegebenen Stimme enthält, im Intervall des anzuwendenden dpp. Cp.

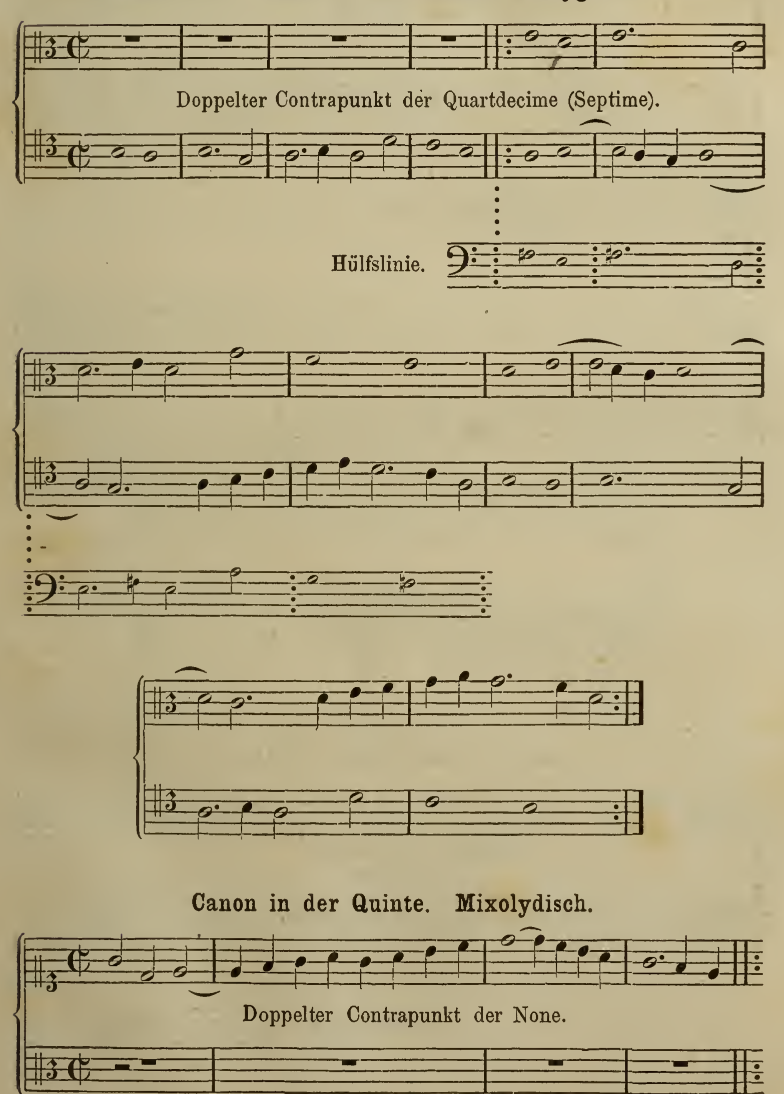
Fünfundvierzigste Aufgabe.

2) einzelne unendliche Canons in der Quarte, Quinte, Sexte bilden.
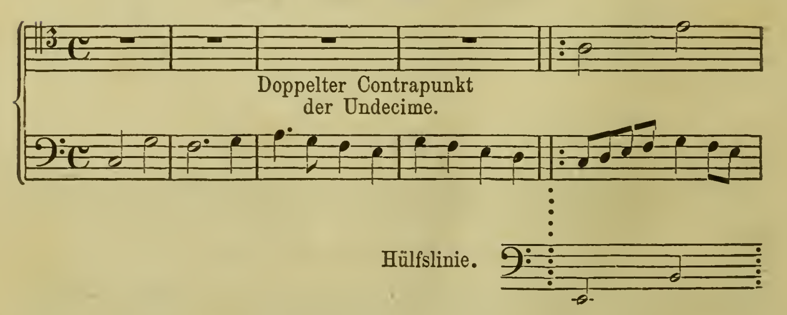
Auch hier wird die Arbeit leichter und unterhaltender, wenn

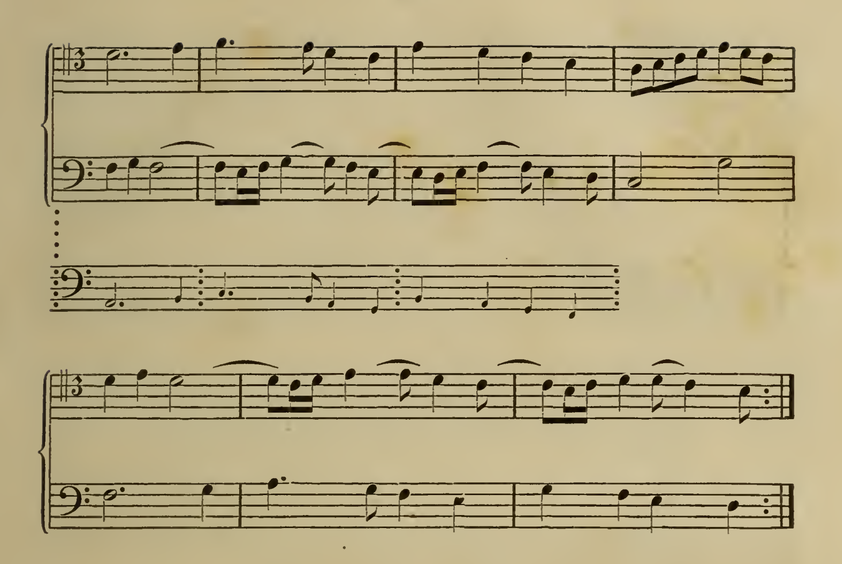
man diese Intervalle zur Undecime, Duodecime, Terzdecime erweitert, nnd getrennte Stimmpaare anwendet.

Muster 51. Canon in der Quarte. Phrygisch.



Canon in der Sexte. Ionisch.





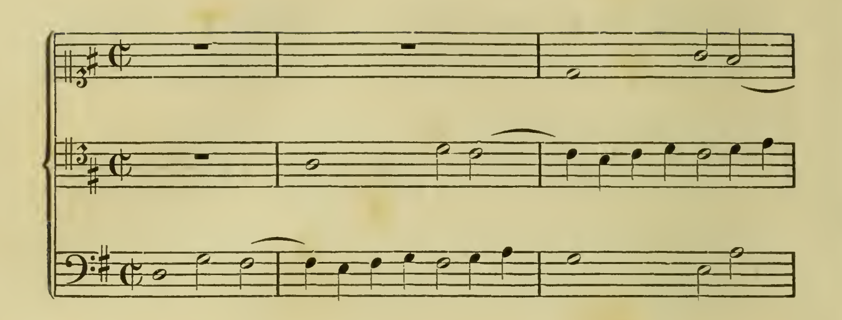
Da beim doppelten Contrapunkt der Quarte (Undecime) die einzige Consonanz die Sexte ist, so liefert dieser Contrapunkt auch nichts weiter, als mehr oder weniger verhüllte Sextenparallelen.

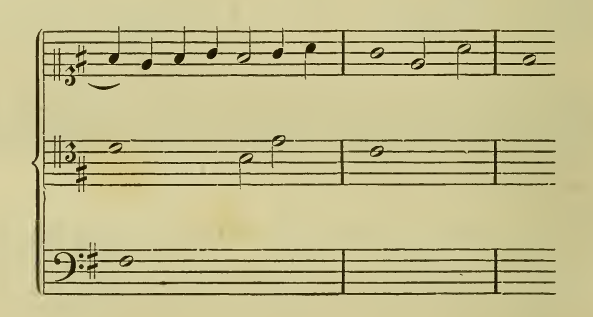
Der dreistimmige Canon im strengen Satz.

§ 54.

Der dreistimmige Canon im einfachen Contrapunkt.

Der dreistimmige Canon wird im einfachen Contrapunkt gebildet, sobald die Abschnitte der durchgeführten Melodie das gegenseitige Verhältniss von Ober- und Unterstimme nicht wechseln, also in allen Fällen, wo die Stimmordnung von unten nach oben, oder von oben nach unten fortschreitet. Das Intervall der Nachahmung ist gleichgültig, doch sind verschiedene Intervalle der Nachahmung so schwer durchzuführen, dass dem Schüler diese Arbeit hier erlassen bleibt. In dem folgenden Canon in Quinte und Quarte z. B., besteht die grosse Schwierigkeit darin, dass jeder Ton des Contrapunktes zu zwei Tönen stimmen muss, die sich gegenseitig im Intervall einer Secunde befinden.

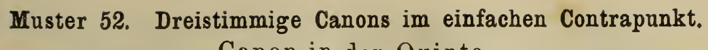




Die Arbeiten des Schülers mögen sich demnach auf Canons in gleichen Intervallen, hauptsächlich Octaven beschränken. Dreistimmige Canons unendlich zu machen ist sehr schwer. Man erleichtert es sich durch den Gebrauch von Pausen. Auch der vorstehende Canon in ungleichen Intervallen lässt sich leicht unendlich machen, wenn man den Bass auf dem Schlusston des Soprans von vorn anfangen, und bis dahin pausiren lässt.

Sechsundvierzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Canons mit grader Stimmordnung und in gleichen Intervallen in abbrechender und unendlicher Form.



Muster 52. Dreistimmige Canons im einfachen Contrapunkt.

Canon in der Quinte.

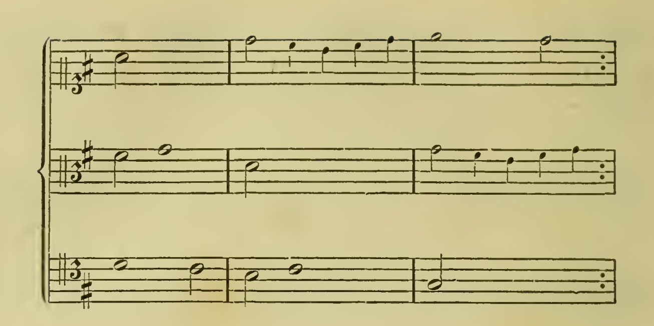
Ende der ersten Risposta.

Ende der Proposta. Von hier ab beliebig einf. Contrapunkt.

Ende der zweiten Risposta. Angehängter Schluss.

Von hier ab beliebiger einf. Contrapkt.

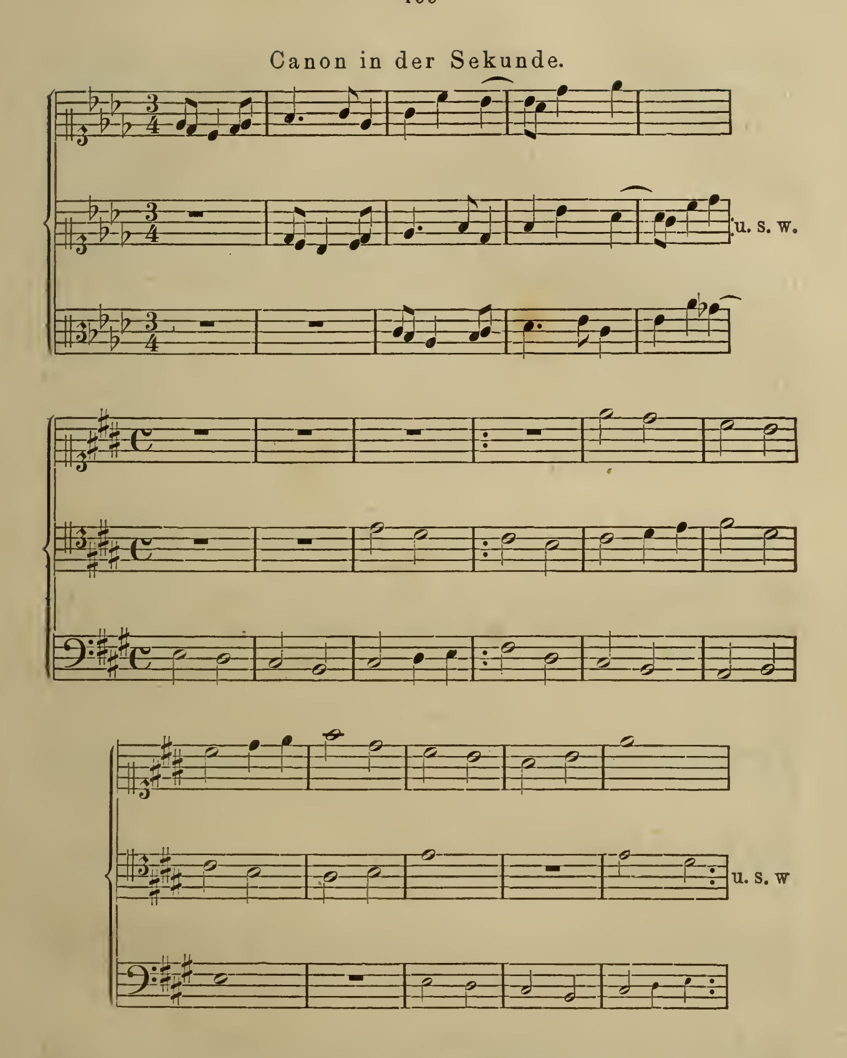
Canon in der Quinte.



Canon in der Septime.

u. s. w.

Canon in der Sekunde.



§ 55.

Der doppelte Contrapunkt im dreistimmigen Canon.

Bei vermischter Stimmordnung bedient man sich des doppelten Contrapunktes, weil die Stimmen ihre gegenseitige Lage ändern. Des dreifachen Contrapunktes bedarf man hierzu nicht, denn die Ver-

setzungen desselben kommen hier nicht vor. Folgendes Schema, in welchem die römischen Ziffern die Abschnitte des Canons bezeichnen, stellt dieses Verhältniss dar:

I	II	III	IV u. s. w.		
		I	II	III	IV u. s. w.
	I	II	III	IV u. s. w.	

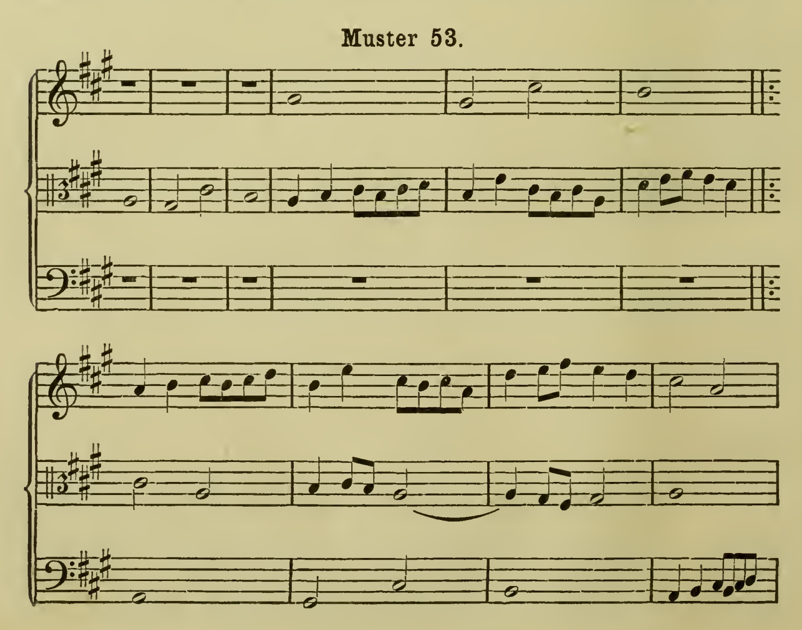
Man sieht hieraus, dass I zu II, und II zu III im doppelten Contrapunkt stehen muss, aber nicht I zu III, es brauchen also nicht die drei Abschnitte einen in allen Stimmen umkehrungsfähigen Satz, einen dreifachen Contrapunkt, zu bilden. Wenn man also den dritten Abschnitt zum zweiten contrapunktirt, ist man nicht genöthigt auf die Umkehrungsfähigkeit der, mit dem ersten Abschnitt zuletzt eintretenden Stimme Rücksicht zu nehmen.

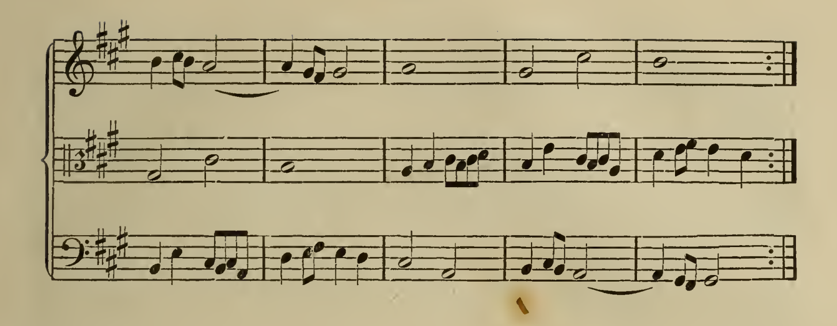
§ 56.

Der dreistimmige Canon im dreifachen Contrapunkt in drei Abschnitten.

Dagegen ist der dreifache Contrapunkt nöthig bei einem unendlichen dreistimmigen Canon in drei Abschnitten. Man bildet die Nachahmungen in der Octave, weil andere Intervalle auch andere Contrapunkte nöthig machen würden, welche zu grosse Schwierigkeiten bieten.

Muster 53.





Siebenundvierzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Canons in der Octave in drei Abschnitten im dreifachen Contrapunkt der Oktave.

Schreibt man dreistimmige Canons, gleichviel in welchem Intervall, aber bei grader Stimmordnung im dreifachen Contrapunkt der Octave, so kann man die so gebildeten Sätze in allen Umkehrungen, die der dreifache Contrapunkt zulässt, (§ 39) wiederholen, und so zusammenhängenden grösseren Compositionen zn Grunde legen. Es ergibt sich dieses als selbstverständlich aus der Natur des dreifachen Contrapunktes.

D. Der vierstimmige Canon im strengen Satz.

§ 57.

Der Doppelcanon.

Ein Canon, in welchem zwei Stimmen mit einem Doppelthema vorangehen, und zwei andere Stimmen ebenso folgen, heisst Doppelcanon. Solange im Doppelcanon die natürliche Stimmordnung behauptet wird, bedarf es auch zu seiner Durchführung nicht des doppelten Contrapunktes.



Muster 54. Doppelcanon.

Palestrina. Canon in der Octave mit dem Tenor.

Canon in der Octave mit dem Bass.

Canon in der Octave mit dem Sopran.

Canon in der Octave mit dem Alt.

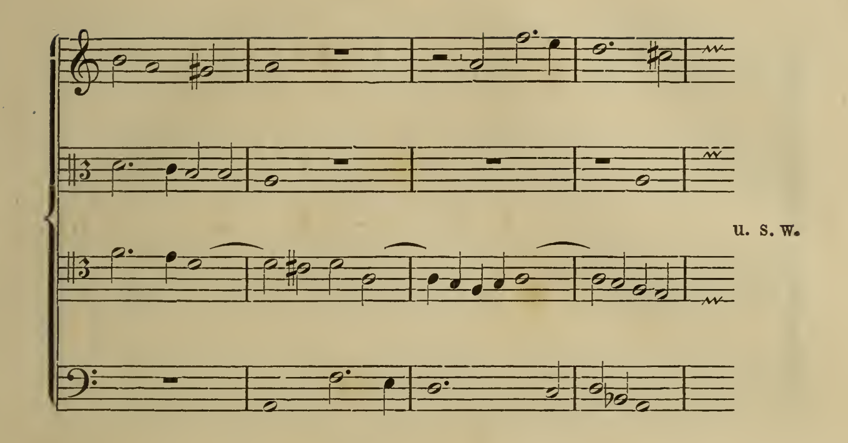
u. s. w. noch viele Takte.

Palestrina. Canon ad 8 mit Tenor.

Canon mit Bass.

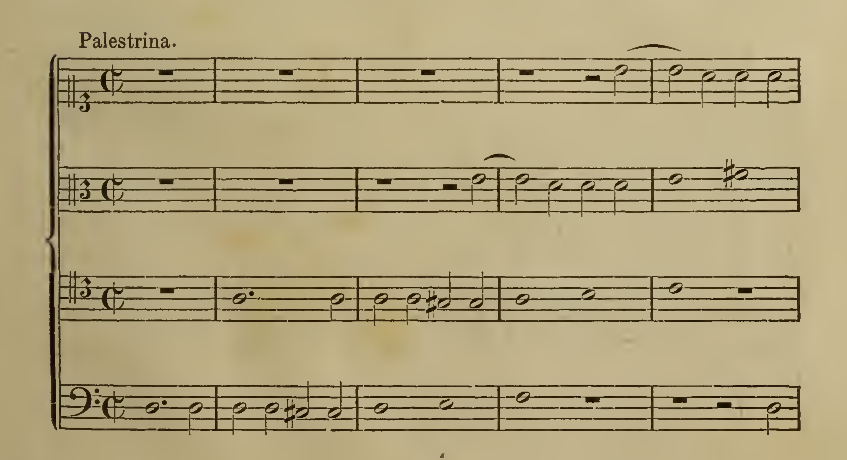
Canon ad 8 mit Sopran.

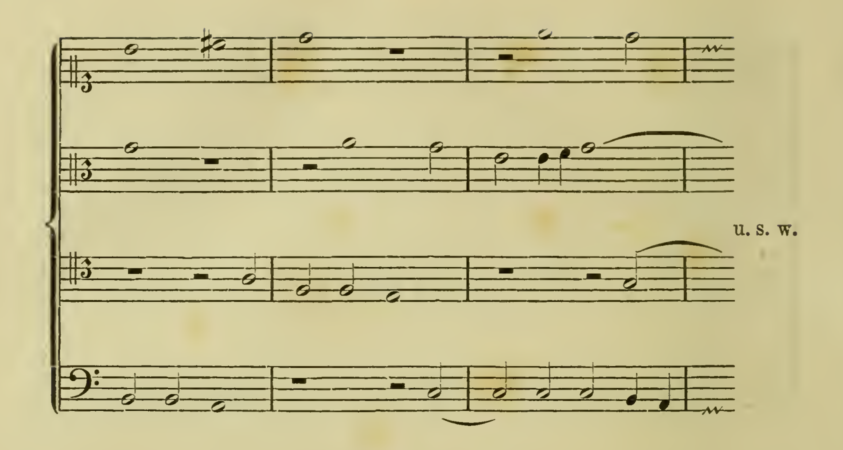
Canon mit Alt.



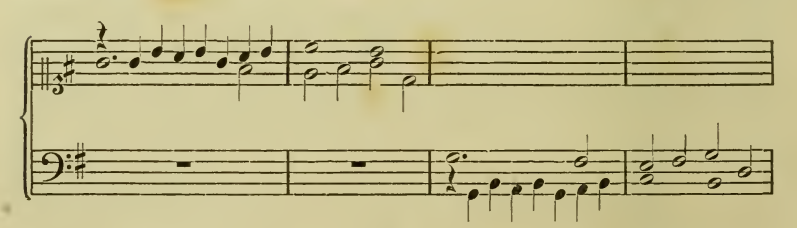
Die vorstehend mitgetheilten Doppelcanons von Palestrina werden von den beiden Unterstimmen eingeführt und von den beiden Oberstimmen nachgeahmt. Selbstverständlich ist das umgekehrte Verfahren ebenso ausführbar. In dem folgenden Beispiel desselben Meisters führen Bass und Tenor unter sich und ebenso Alt und Sopran unter sich einen Canon durch. Beiläufig sei bemerkt, dass wir in den ersten Tönen dieses Satzes den Anfang von Mozarts Requiem erkennen.

Palestrina.





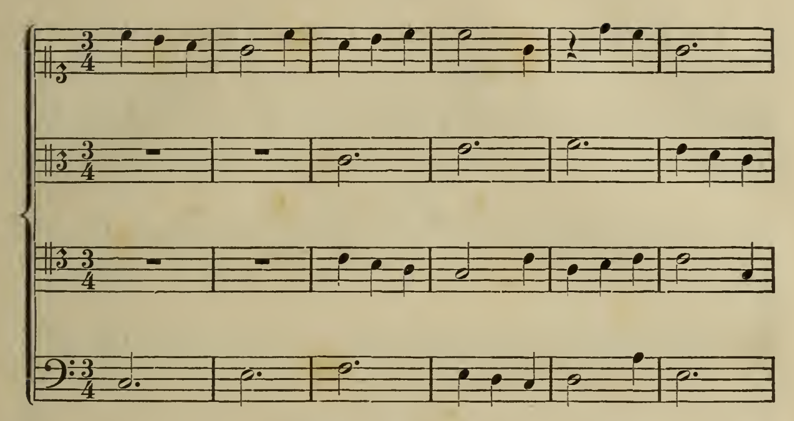
Ohne grosse Schwierigkeit lässt sich eine Abweichung in der Stimmordnung erreichen, wenn man den zweistimmigen Satz im doppelten Contrapunkt abfasst, und in der Nachahmung die Stimmordnung umkehrt.



Dazu bedarf es also nur des doppelten Contrapunktes; denn es wechseln immer nur zwei Stimmen ihre gegenseitige Lage. Aber selbst der doppelte Contrapunkt wird hier dadurch erleichtert, dass man manche Intervalle gebrauchen kann, die sonst nicht gut anwendbar sind, weil sie hier immer unter Deckung anderer Stimmen auftreten.

Dergleichen Combinationen können sich wohl einmal ergeben. Als Schulaufgabe haben sie keine Bedeutung.

Der vierfache Contrapunkt ist im Doppelcanon auch dann noch entbehrlich, und höchstens der Gebrauch des doppelten Contrapunktes erforderlich, wenn die Stimmen ihre gegenseitige Lage gänzlich ändern. Hier z. B.:



ist es nicht nöthig, den zweiten Abschnitt gegen die Nachahmung des ersten umkehrungsfähig zu machen, weil eine solche gegenseitige Umkehrung gar nicht stattfindet. Die einzige Umkehrung, die nöthig, ist die innerhalb des gleichzeitigen Stimmpaares.

Achtundvierzigste Aufgabe.

Einige Doppelcanons in der Octave zu bilden.

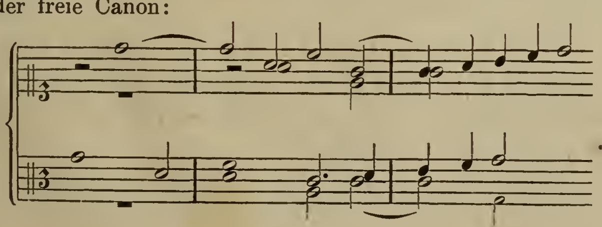
§ 58.

Der freie Canon.

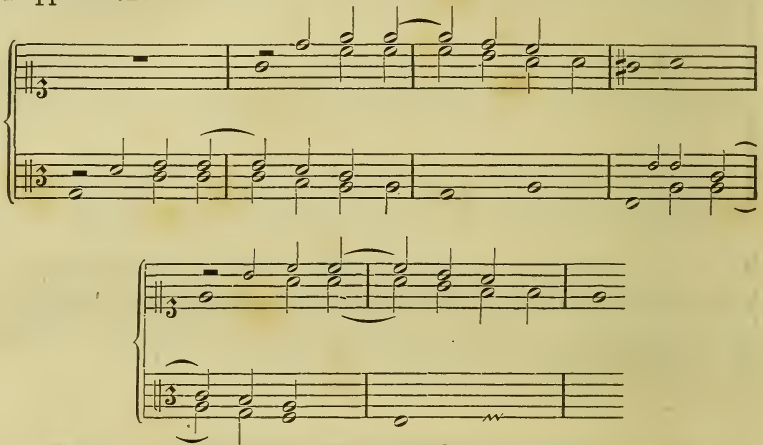
Canon und Freiheit stehen ihrer Natur nach im Widerspruch. Doch gibt es zwei Arten den Canon scheinbar zu erhalten, ohne sich der ganzen Strenge seiner Gesetze zu unterwerfen.

1) Die alten Meister des strengen Satzes bedienten sich häufig der Freiheit, den Canon zwischen zwei Stimmen zwar durchzuführen, in der oder den andern aber nur die Einsätze hervorzuheben, und so das Ohr gewissermassen zu täuschen.

Im achtstimmigen „Stabat mater" von Palestrina findet sich z. B. folgender freie Canon:



Hier dauert der Canon zwischen Tenor und Sopran beinahe drei Takte, die erste Note des Soprans ist ein wenig verlängert, sonst ist der Canon streng. Die beiden anderen Stimmen markiren nur den Einsatz. — Gleich auf dieses Sätzchen folgt ein ebenso freier kleiner Doppelcanon:



Man sieht, dass Bass und Alt ihren Canon fast streng durchführen, während Tenor und Sopran einen Canon nur eben andeuten.

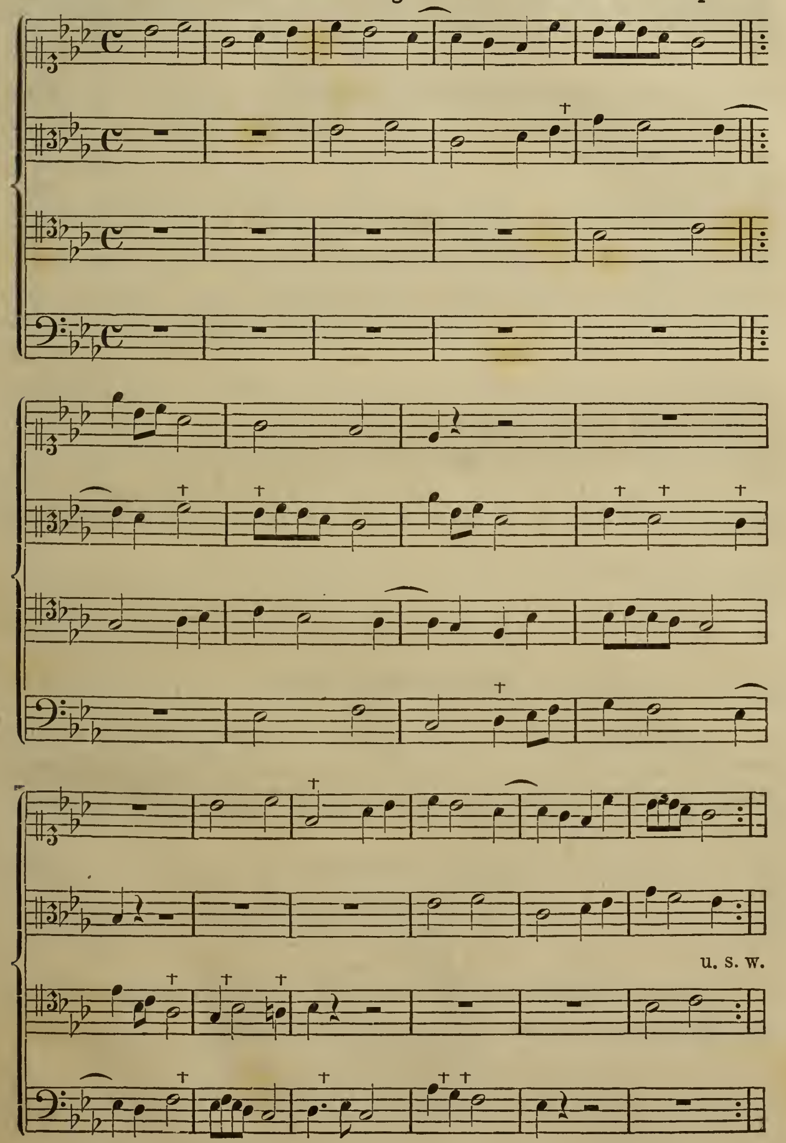
2) Es gibt aber noch eine andere Freiheit in der Durchführung des Canons, welche darin besteht, dass man es mit den Intervallschritten in der Nachahmung nicht so genau nimmt, überhaupt alle Freiheiten, die bei der Imitation vorkommen, auch auf den Canon anwendet. Da die Hauptaufgabe für den Componisten beim Canon darin besteht, die durchgeführte Nachahmung hörbar zu machen, so hängt hiervon natürlich das zulässige Mafs der Freiheit ab. Jede dieser beiden Arten erleichtert besonders die Abfassung von Canons in verschiedenen Intervallen. In den Werken der grossen Meister des strengen Satzes und des contrapunktischen Stiles finden sich dergleichen Sätze sehr häufig. Meist bilden sie die Einführung und erstrecken sich über nur wenige Takte.

Beide Arten des freien Canons lassen sich natürlich auch vereinigen, und führen so zu einem Mittelding zwischen Imitation und Canon, bei dem die aesthetischen Vortheile des letzteren sich mit der leichteren Herstellung der ersteren verbinden.

Neunundvierzigste Aufgabe.

Bilde einige Canons in diesen beiden Arten.

Muster 55. Freier Canon im strengen Satz. Einfacher Contrapunkt.



§ 59.

Mehrstimmige und mehrchörige Canons.

Auch der Canon von mehr als vier Stimmen bedarf nicht der Kenntniss des doppelten Contrapunktes, sobald die Stimmordnung grade (ununterbrochen) ist. Dasselbe gilt von Canons, in denen ganze Chöre einander nachahmen, sobald die Stimmordnung dieselbe bleibt. Man muss also nicht etwa glauben, dass zu einem sechszehnstimmigen Canon der Gebrauch eines sechszehnfachen Contrapunktes erforderlich wäre. Vielmehr genügt zur Herstellung eines solchen vollkommen die Kenntniss des einfachen Contrapunktes, sobald, wie gesagt, eine gegenseitige Umkehrung der Stimmen nicht eintritt. Ja, ein solcher vielstimmiger Canon liesse sich mit leichter Mühe aus einem harmonischen Satz herstellen, den man in verschiedenen Sätzen ausarbeitet, die sich durch den Grad der Figuration unterscheiden. Eine solche Arbeit wäre allerdings keine contrapunktische, sondern eine harmonische, denn contrapunktischer und harmonischer Stil unterscheiden sich eben wesentlich nicht sowohl durch die äussere Gestalt des Productes, als vielmehr durch die Methode der Hervorbringung.

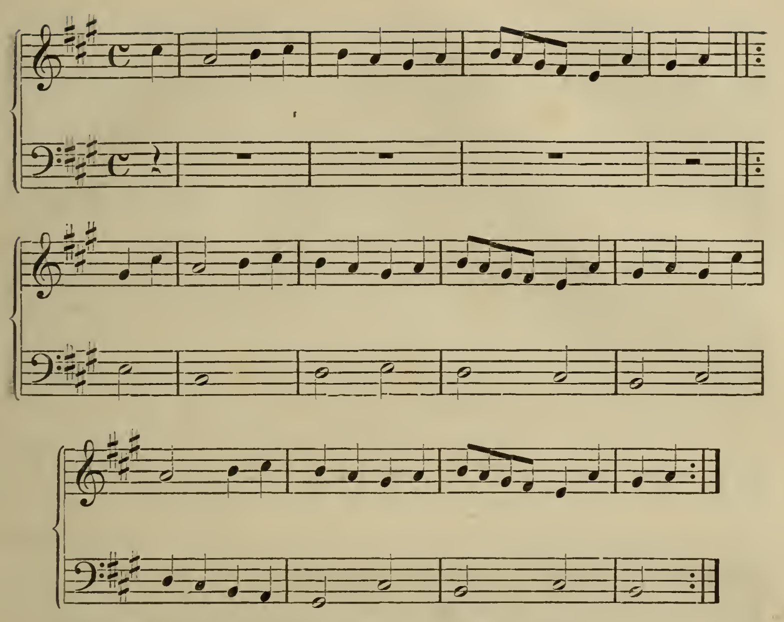
§ 60.

Ueber künstliche Canons.

Jeder Canon, der auf einer anderen Nachahmung beruht, als auf der graden in gleichem Notenwerth, gehört zu den künstlichen Canons. Man kann selbstverständlich auf jede mögliche Art von Nachahmung einen Canon gründen, z. B,

auf Vergrösserung
„ Verkleinerung
„ Gegebenwegung
„ Krebsgang.

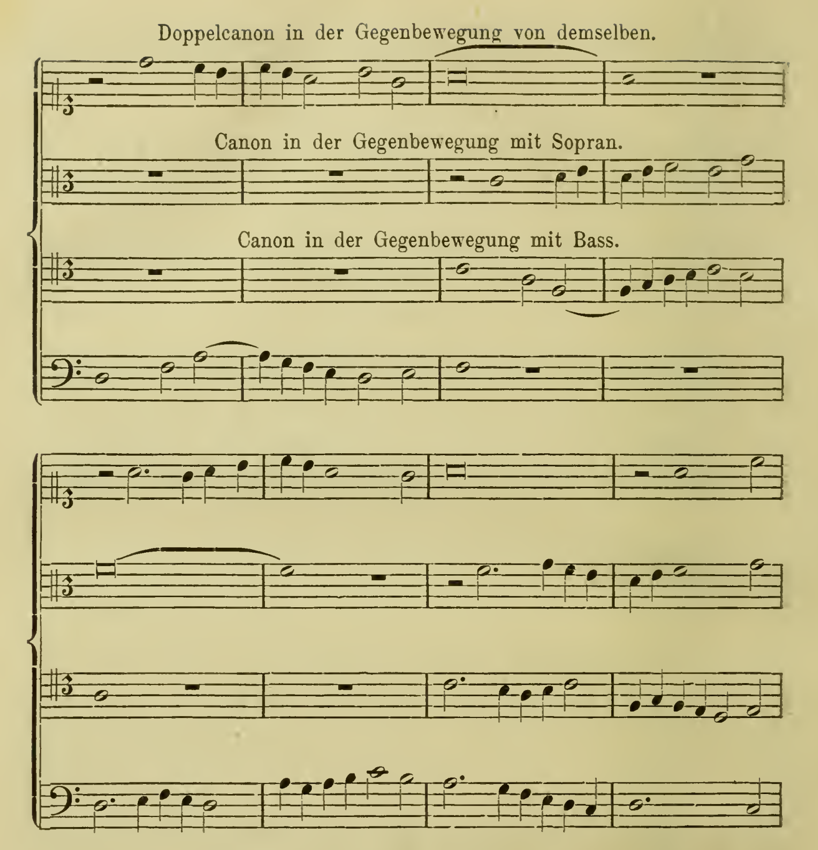
Bei dem folgenden unendlichen Canon in der Vergrösserung dient der ganze Canon jeder Hälfte zum Contrapunkt.



Hier bringt also die Oberstimme denselben Satz zweimal, während ihn die Unterstimme einmal bringt.

Canon in der Gegenbewegung von Palestrina.

u. s. w.



Die canonische Fuge ist eine Vereinigung der Form des Canons und der Fuge, eigentlich ein Canon in Form einer Fuge, im zweistimmigen Satz ein Canon in der Quarte oder Quinte, im dreistimmigen Satz ein Canon in der Quarte (oder Quinte) und Octave, im vierstimmigen ein Canon in der Quarte (Quinte) Octave und Quarte (Quinte).

§ 61.

Die Engführung in der Fuge.

Die wichtigste Anwendung der canonischen Kunst geschieht in der Fuge, bei der sogenannten Engführung des Themas. Wird nämlich ein Thema so abgefasst, dass es, nach Art des Canons, sich

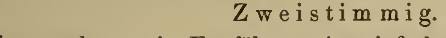
theilweise selbst zum Contrapunkte dienen kann, so gestattet es eine, auch aesthetisch sehr wirksame, gedrängte Form der Nachahmung, die sich in contrapunktischen Arbeiten aller Zeiten sehr häufig findet. Die Nachahmung tritt nämlich hier ein, ehe das Thema vollendet ist. Dadurch wird die Durchführnng des Themas durch alle Stimmen bedeutend abgekürzt. Aus diesem Grunde wiederholt man die Engführung gern sofort ein oder zweimal, und rechnet diese Wiederholungen mit der ersten Engführung auf eine Durchführung der Fuge.

Je nach den Umständen genügt zur Herstellung der Engführung der einfache Contrapunkt, oder ist der doppelte oder mehrfache vonnöthen. Aus jedem einigermafsen gelungenen Canon mit kurzer Proposta kann man ein Fugenthema ziehen, welches sich zu Engführungen eignet.

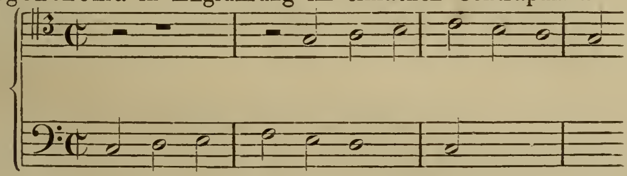
Selbstverständlich ist die Engführung in der Fuge, welche nicht nur die reichste, sondern auch die freieste contrapunktische Form ist, nicht an die strenge Canonik gebunden, sondern gelten bei ihr vorzugsweise die § 26 und 58 besprochenen Freiheiten der Nachahmung und des Canons, sofern sie die deutlichste Erkennbarkeit der Engführung nicht beeinträchtigen.

Mit Hülfe dieser Freiheiten lassen sich sehr häufig auch Themata, die nicht ursprünglich darauf angelegt sind, zu Engführungen verarbeiten.

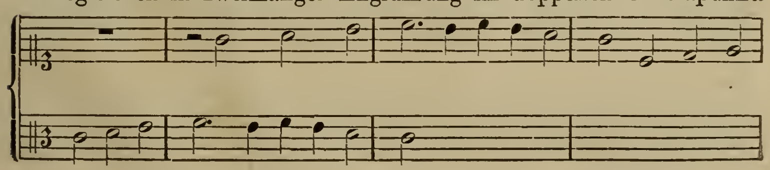
Zweistimmig.

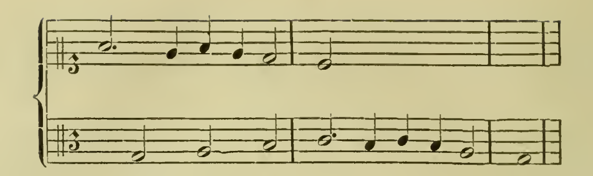


Fugenthema in Engführung im einfachen Contrapunkt.



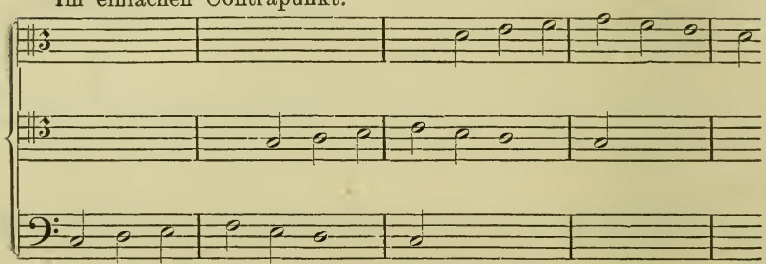
Desgleichen in zweimaliger Engführung im doppelten Contrapunkt.



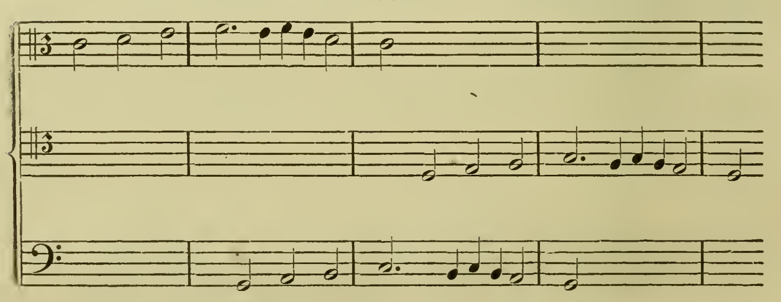


Dreistimmig.

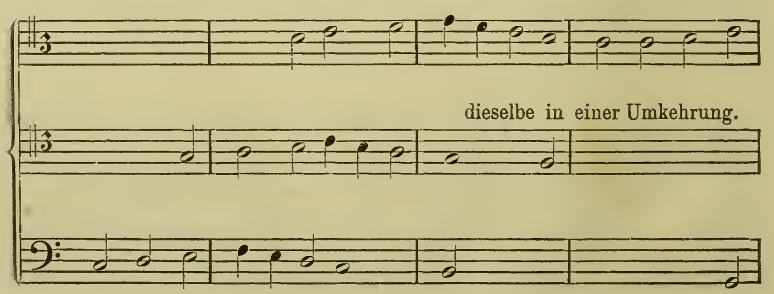
Im einfachen Contrapunkt.

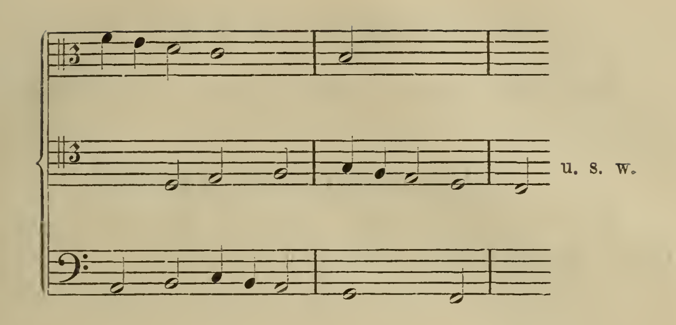


Mit Gebrauch des doppelten Contrapunktes.



Im dreifachen Contrapunkt.





Vierstimmig.

u. s. w.

Fünfzigste Aufgabe.

Bilde Fugenthemata in Engführungen zwei- bis vierstimmig.

Einundfünfzigste Aufgabe.

Eine vierstimmige Fuge, welche in der letzten, oder beiden letzten Durchführungen Engführungen enthält.

Eine geeignete, aber ihrer Natur nach freiwillige

Zweiundfünfzigste Schlussaufgabe

welche das ganze Material der Lehre vom strengen Satz zur Anwendung bringt, besteht in der Abfassung einer aus mehreren selbständigen Theilen zusammengesetzten **Motette** für vier- oder fünfstimmigen, auch abwechselnd vier und fünfstimmigen, oder auch abwechselnd zwei- bis fünfstimmigen Chor. Dieselbe bestehe aus folgenden Theilen:

1) Choral in Kirchentonart, im einfachen vierstimmigen (strengen) Satz, mit Beobachtung der Fermaten in allen Stimmen. Vorherrschend I. Gattung des Contrapunktes.

2) Ein grösserer vier- oder fünfstimmiger aus aufeinanderfolgenden, geschickt ineinandergefügten verschiedenen Imitationen bestehender Satz, wie wir sie II, B zu einem Cantus firmus gebildet haben, hier aber ohne Cantus firmus.

3) Ein zwei- oder dreistimmignr Canon oder ein vierstimmiger Doppelcanon.

4) Der erste Choral noch einmal vier- oder fünfstimmig mit lebhafterer Stimmführung, vorherrschend gemischte Gattung des Contrapunktes.

5) Derselbe Choral mit Imitation.

6) Psalmodirende Einleitung, Vierstimmige einfache oder Doppel-Fuge. Auch einfache Fuge mit beibehaltenem Gegensatz.

Diese Aufgabe, welche zu einem passend gewählten Text, aber auch ohne Text ausgeführt werden kann, gestattet, besonders in dem canonischen Theil, den Gebrauch aller hier im Verlauf gegebenen, oder an den angezogenen Werken der Meister des Kunststiles des strengen Satzes beobachteten Freiheiten — insbesondere hinsichtlich der Tonwiederholung, der Pausen, der Ab- und Einführung und Kreu-

zung der Stimmen — und eignet sich zu einer akademischen Preis- und Prüfungsaufgabe.

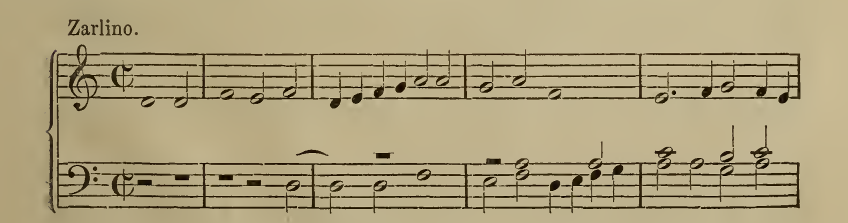
Der Umfang der Schlüssel soll jedoch nicht überschritten werden, und der Schüler sich nur der C- und des F-Schlüssels bedienen. Dem Uebelstand, dass die Stimmen dadurch etwas tief zu liegen kommen, ist, bei etwaiger Aufführung, durch Transposition um eine kleine Terz aufwärts abzuhelfen. Eine erschöpfende Darstellung des Gebrauches der Chorstimmen ist Sache der Lehre vom freien Satz, deren Studium dem Schüler jetzt zunächst bevorsteht.

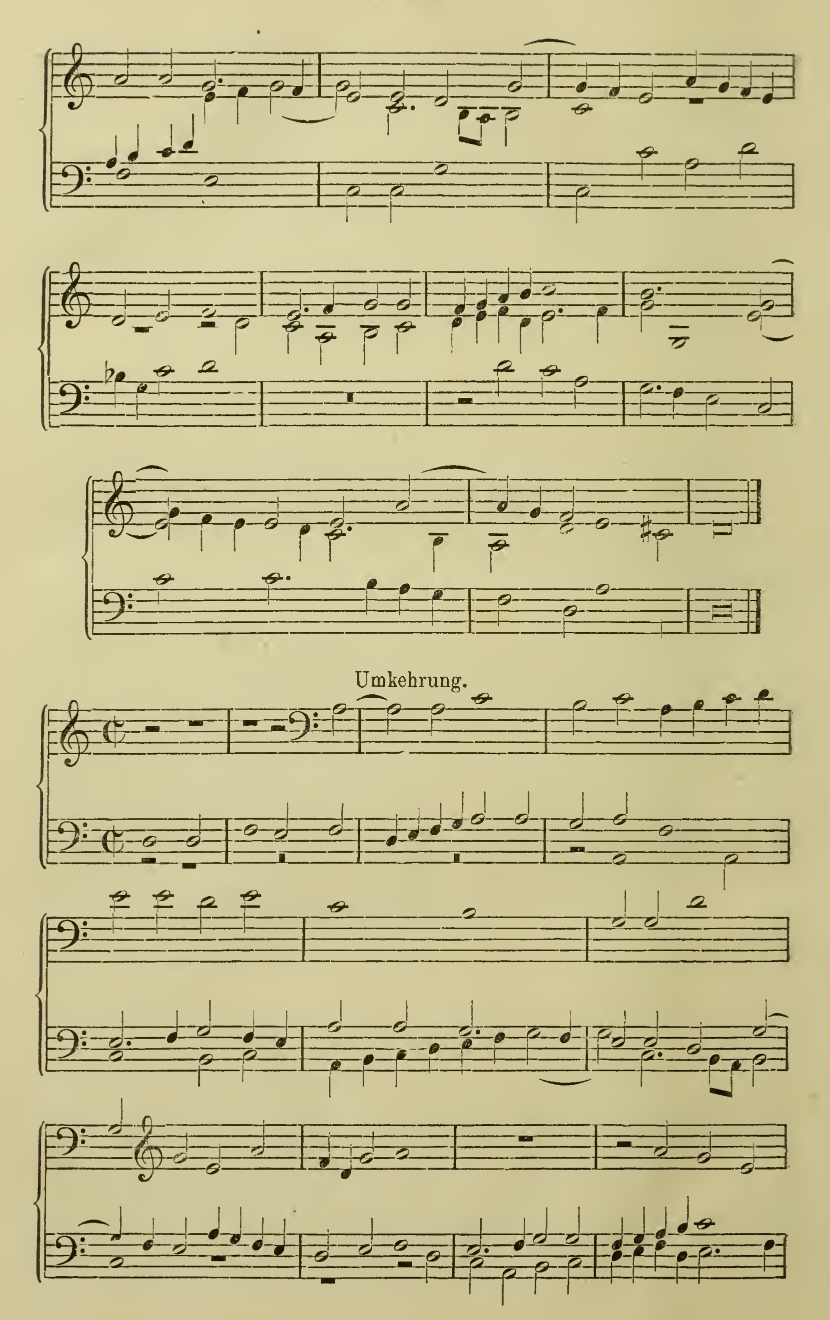
§ 62.

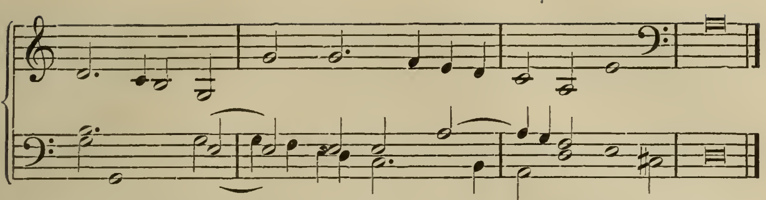
Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Contrapunkten.

Im Verlauf des letzten Abschnittes hat sich gezeigt, dass die Anwendung des einen oder anderen umkehrungsfähigen Contrapunktes von der besonderen Beschaffenheit der vorliegenden Aufgabe abhängt, dass aber auch die Behandlung desselben Contrapunktes Modificationen unterworfen ist, welche sich aus den besonderen Bedingungen der Aufgabe ergeben. (Vgl. § 57) Eine rein praktische Anleitung zum Gebrauch der Umkehrungsformen könnte sich daher darauf beschränken, genau bestimmte, specielle Aufgaben zu stellen, deren Lösung zu der Geschicklichkeit verhilft, vorkommende ähnliche Aufgaben richtig aufzufassen und auszuführen. Derart sind z. B. die Aufgaben, welche Zarlino stellt: ein dreistimmiger Satz, dessen Oberstimme in der tieferen Octave zur Mittelstimme wird, während die Unterstimme in der Ober-Quinte (Duodecime) Oberstimme, und die Mittelstimme in der tieferen Octave, Unterstimme wird. Es sind hier also zwei verschiedene doppelte Contrapunkte verbunden:

Zarlino.

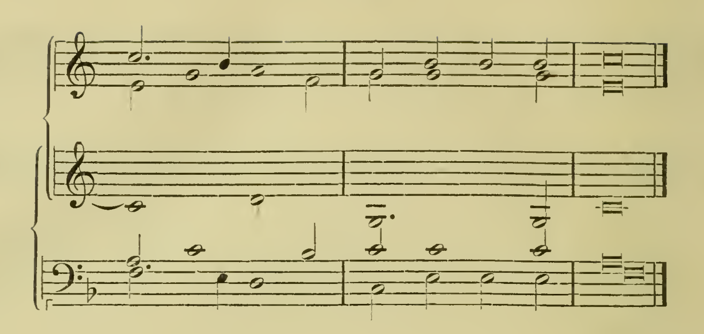



Umkehrung.

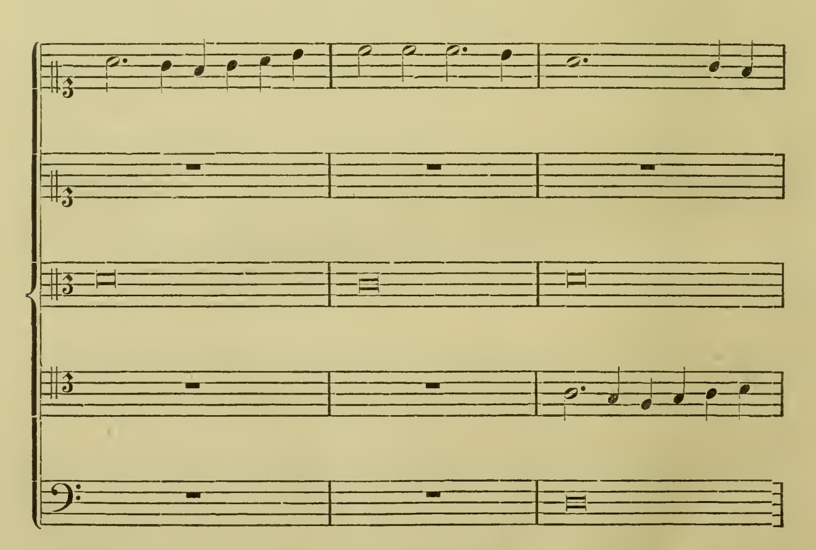


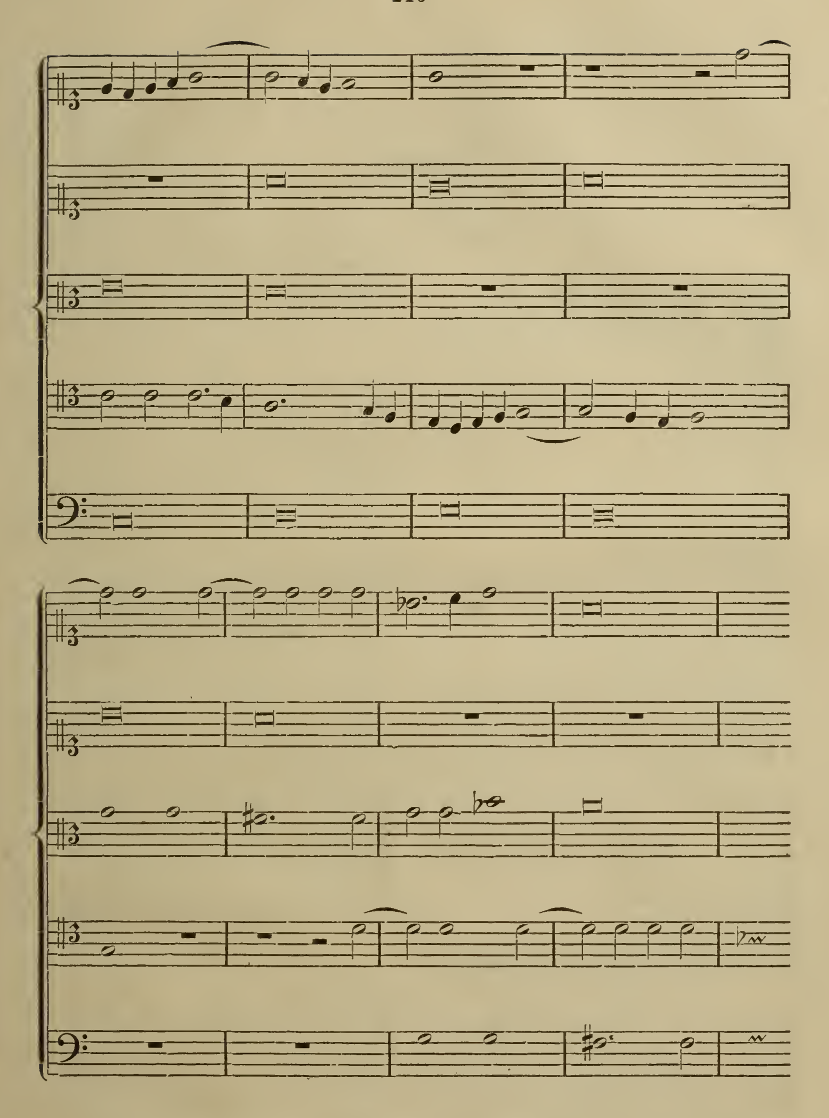
Ein dreistimmiger Satz, dessen Bass zur Oberstimme wird, während die anderen Stimmen um Duodecime und Quinte umgekehrt werden, dabei auch ihr eigenes gegenseitiges Verhältniss in der Octave umkehrend. Consequenterweise wird hier bei der Umkehrung die Tonart verändert.

Zarlino.



In jedem besonderen Fall hat man vorzüglich auf die Vortheile und Erleichterungen, welche die Aufgabe mit sich bringt, sein Augenmerk zu richten. Es ist ein durchgängiger Vorzug der Meister, dass sie sich jede schwere Aufgabe, ehe sie daran gehen, möglichst leicht machen, indem sie alle sich bietenden Vortheile weislich benutzen. Freilich gehört dazu auch das vielgeübte Auge des Meisters. In dem folgenden fünfstimmigen Satz von Palestrina verbindet sich ein dreistimmiger, durch Pausen sehr erleichterter Canon in Octave und Quinte mit einem zweistimmigen Canon in der Octave.





Hier ahmt der Bass den Alt in der Octave, der zweite Sopran den Alt in der Quinte nach, der dreistimmige Satz beschränkt sich auf eine Note; währenddess führen erster Sopran und Tenor einen Canon in der Octave aus, der gegen die breiten Töne des Cantus firmus anmuthig absticht.

Index.

A.

Abbrechender Canon Seite 186.
Abgang der Stimme 123.
Absingen des Textes s. Psalmodiren.
Abstand 67.
Accord 49.
Aeolisch 2, 7. 72, 86, 124, 136.
Allgemeinbewusstsein 73.
Alte Schule 11.
Alte Tonart 2, 71.
Anfang 11, 46. 143.
Anapäst 70.
Anführung 77, 129.
Anticipation 65, 69.
Antiphonien 102.
Antwort 77, 87, 89, 103, 109, 123.
Arbeitskraft 103.
Aufführung 59, 215.
Aufgehaltener Schluss 105.
Auflösung 31, 47, 67, 151.
Ausdehnung des Zwischensatzes in der Fuge 129.
Ausnahme, ausnahmsweise 16, 18, 47. 50, 60, 87, 89, 123, 130, 143, 151.
Austerzen 158.

B.

Bach 17, 71, 90, 98, 131, 159, 172.
Bass 107.
Beethoven 75, 98.
Bewegung 33, 79.
Bildung des Künstlers 128.
Bindung 28, 33, 43, 61, 65, 143, 151.

C.

Cadenz 5, 11, 16, 19, 24, 35, 49, 87. 103, 107, 123, 124.
Canon 154, 184, 214.
Cantus firmus 9, 41, 47, 102, 105, 107, 214, 219.
Chopin 76.
Choral 102, 214.
Choralabschnitte 103, 110.
Choralfiguration 102.
Chorstimmen 215.
Comes 123, 124, 130.
Compositionslehre 122, 128, 159.
Consonanz 9, 10, 16, 19, 29, 142, 143, 154.
Contrapunkt 9, 123, 208.

D.

Dactylus 70.
Decime 153, 155.
Declamation 3, 61.
Dehn 64.
Deutlich 211.
Dissonanz 9, 10 16, 19, 29, 61, 64, 68, 132, 142, 154.
Dominante 83, 123.
Doppelcanon 201, 205, 214.
Doppelfuge 157, 159, 161, 214.
Doppelter Contrapunkt 141, 185, 190, 195, 197, 204.
Doppelter Durchgang 69.
Dorisch 2, 8, 84, 124.
Dreifacher Contrapunkt 146, 171, 172. 200.
Dreihalbetakt 65.
Dreiklang 35, 49.
Dreistimmig 34, 87, 110, 130, 162, 195.
Dreitheiliger Takt 31.
Duodecime 153, 156, 193.
Durchführung 123, 130.
Durchgang 16, 19, 69, 107, 143.
Durtonleiter 61.
Dux 72, 123, 124, 130.

E.

Eigenwillig 75, 128.
Einfacher Contrapunkt 185, 186, 195.
Einfacher Durchgang 69.
Einfall 80.
Einförmig 6.
Einführnng der Fugenthemata 170, 172.
Einklang 115, 142, 147.
Einstimmig 1.
Eintritt der Nachahmung 80, 160.
Elementarlehre 5, 9, 24, 70, 92.
Engführung 210.
Enge Intervalle 190.
Erleichterung 131.

F.

Falsche Fortschreitungen 18.
Falsche Quinten 12, 21, 30, 63.
Falsche Octaven 12, 21, 30, 63.
Feinheiten 70.
Fortschreitung 63.
Fortschicken der Stimme 106.
Freie Nachahmung 81.
Freie Satz 55, 172, 215.
Freiheiten im strengen Satz 59, 78, 98, 126, 151, 205, 211, 214.
Freiwillige Arbeit 214.
Fünfstimmig 114, 214, 218.
Fuge 83, 90, 122, 158, 214.

G.

Ganzschluss 3, 105.
Gattung des Contrapunktes 9, 16, 19, 24, 28, 32, 60, 143, 214.
Gebrochene Accorde 5.
Gebundener Contrapunkt 32, 46, 78, 148, 214.
Gegenbewegung 13, 92, 103, 208.
Gegensatz 123, 159, 171.
Gegenwart 59, 71.
Gemischter Contrapunkt 32, 46, 78, 148, 214.
Gesellschaftscanon 185.
Gesetz 60.
Gleiche Intervalle im Canon 196.
Grade Bewegung 12, 23, 30, 63, 115.
Grundton 123, 152.
Gut 15.

H.

Halbschluss 3, 105, 124.
Harmonielehre 7, 9, 16, 18, 44, 60, 61, 64, 68, 104, 185.
Harmonisch 172, 208.
Haydn 102, 186.
Hebung 3.
Hülfslinie 154, 157, 190.
Hypophrygisch 3.

I.

Jahrhundert 74.
Imitation 77, 122, 148, 214.
Individuum 73.
Intervall der Nachahmung 79, 195,
Intervallgetreu 123.
Instrumental-Musik, klassische 122.
Ionisch 2, 6, 72, 84.
Jüdische Synagogalmelodien 102.

K.

Katholische Musik 2, 102.
Klangbeobachtungen 70.
Kirchenschluss 74.
Kirchentonart 2.
Krebsgang 100, 208.
Kreuzung der Stimmen 61, 115, 143, 147, 190, 215.
Künstelei 100.
Künstlich 152, 208.
Kunstform 83, 122, 127.
Kunststil s. Stil.

L.

Länge des Themas 129.
Lassus, Orlandus, Roland de Lattre, Orlando di Lasso 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69.
Lehrer 43, 70.
Leitton 49.
Ligatur 28.
Lotti 17.
Lücken des Satzes 107.
Lydisch 3, 74, 75, 76.

M.

Mediante 123.
Mehrchöriger Canon 208.
Mehrfacher Contrapunkt 141, 185.
Mehrstimmiger Canon 208.
Meister 59, 63, 130, 214.
Meierbeer 73, 74.
Melismatische Figur 60.
Mendelssohn 73.
Metrik 3.
Mixolydisch 2, 7, 86, 124, 136, 193.
Moderne Tonart 125.
Moll 72.
Motette 214.
Mozart 72, 98, 102, 157, 159, 186, 203.

N.

Nachahmung s. Imitation.
Neuere Komponisten 66, 98.
None 44, 66, 153, 155, 193.

O.

Oberstimme 29, 124, 141.
Octave 141, 142, 147.
— nach innen 70.
Octavgattung 1, 93, 125.
Organisch 127, 131.
Orgelpunkt 66, 105, 107.

P.

Palestrina 62, 64, 65, 66, 67, 69, 115, 202, 203, 205, 210, 218.

Parallelbewegung 13.
Pausen 5, 46, 106, 151, 172, 187, 189, 196, 214.
Periodisirung 3.
Phrygisch 2, 6, 84, 123, 124, 193.
Plagal, plagalisch 6, 87.
Prime 141, 142.
Proposta 77, 211.
Psalmodiren 60, 214.

Q.

Quadrupelfuge 178.
Quartdecime 153, 157.
Quarte 141.
Quartenzirkel 1.
Quartsextaccord 35, 66, 67, 107.
Querstand 62.
Quinte 123, 141.
Quintenzirkel 1.

R.

Rameau 14, 71.
Reale Nachahmung 123, 164.
Regel 60, 131, 141.
Reine Intervalle 2, 79.
Repercussio 123, 124, 130, 136.
Richtig 15.
Risposta 77.
Rhythmik 78, 160, 172.
Rückgängige Bewegung des Durchganges 38.
Rückgängig s. Krebsgängig.
Rubinstein 74.
Ruhe 33, 79.

S.

Sangbarkeit 5.
Schema 157.
Schluss 11, 143.
Schlussaccord 36, 105, 151.
Schwierig 152, 159, 172, 188, 190.
Schüler 17, 33, 70, 90, 102, 122, 126, 127, 131, 136.
Secunde gleichzeitig als Quarte oder None dissonirend 44, 66.
Sechsvierteltakt 65.
Senkung 3.
Selbstunterricht 36, 126.
Sextaccord 63, 151.
Soggetto 78, 122.
Sonate 122.
Sprünge 4. 5, 18.
Stammstufe 13.
Stil 2, 14, 59, 63, 74, 115, 206, 208, 214.
Stimmführung 78.
Stimmgattung 131, 185.
Stimmordnung 103, 123, 124, 130, 195, 196, 201.
Strenge Gegenbewegung 92.
Strenge Imitation 80.
Stümper 60.
Stufenweise Fortschreitung 5, 11, 21, 29.
Subject 78, 122.
Subtilitäten 70.
Syncope 28.
System der Kirchentonarten 2.

T.

Takt 3, 23, 24, 123.
Takteintheilung 33.
Takttheil 16, 21, 39, 63, 80, 172.
Tanz 3
Tetrachord 86, 87.
Textsylbe 60.
Terz 142.
Terzdecime 153, 156.
Theilcadenz 132.
Thema 77, 80, 84, 109, 122, 160.
Theoretiker 70.
Tonale Nachahmung 83, 84, 87, 89, 123, 132, 136, 157.
Tonica 83.
Tonsatz 131.
Tonsystem 14
Tonwiederholung 5, 60, 214.
Transponirt 86, 107, 125, 148, kleine Terz aufwärts 215.
Tripelfuge 171.
Tritonus 4, 13, 29, 61, 70.
Trugschluss 105.

U.

Uebermässige Quarte 69, 74.
Umfang 78, 114, 131, 148, 215.
Umkehrung 141, 146, 172.
Umkehrungsfähig 141, 151, 171, 215.
Umkehrung der Dreiklänge 35.
Umkehrungsschema 154.
Undecime 153, 193.
Unendlicher Canon 187, 190, 208.
Unterstimme 29, 124, 141.
Unvollkommene Cadenz 50.
Unvollkommene Consonanz 10.

V.

Veränderung in der Imitation 98-100.
Verdoppelung 49.
Vergrösserung 94, 98, 103, 208.
Verkleinerung 95, 98, 103, 208.
Vermeiden der Cadenzen 103.
Verminderte und übermässige Intervalle 4.

Versetzung 125.
Vierfacher Contrapunkt 151, 178, 204.
Vierstimmig 49, 89, 110, 114, 136, 166, 201, 214.
Viervierteltakt 65.
Violinschlüssel 114.
Volkslied modernisirt 72.
Vollkommene Consonanz 10 ,12, 63.
Vorbereitung des Vorhaltes 29, 31.
Vordersatz 77.
Vorhalt 28, 33, 64, 152.

W.

Wagner 74.
Weber 75.
Wechselnote 64, 65, 107, 152.
Weite Intervalle 190.
Widerschlag 123.
Wiederholung 77.

Z.

Zarlino 70, 215, 217.
Zeitströmung 128.
Zierde 33.
Zufällig 159.
Zusammenhang 131.
Zusammenklang 10, 63, 78.
Zwanglosigkeit und Gesetzmässigkeit 115.
Zweistimmig 9, 78, 123, 153, 160, 186, 190.
Zwischensatz 87, 92, 124, 128, 129, 132.

Druckfehler-Berichtigungen.

Seite 18 Erste Notenzeile Takt 3 lies [Notenbeispiel] statt [Notenbeispiel]

„ 33 Vor Muster 8 ergänze: Siebente Aufgabe. Gemischter Contrapunkt.

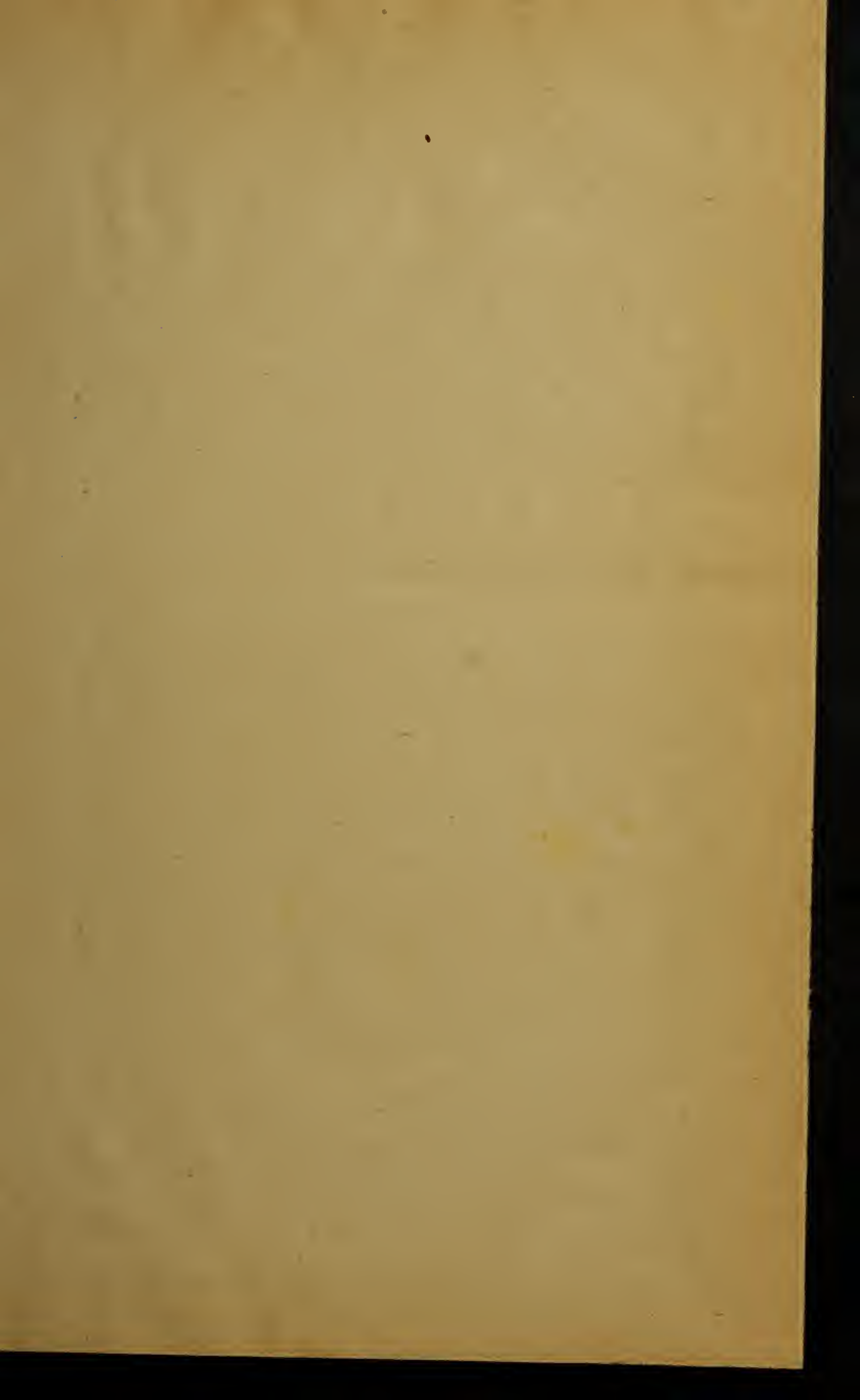
„ 39 Takt 1 lies [Notenbeispiel] statt [Notenbeispiel]

„ 70 Lies § 18 statt § 12.

„ 172 Zeile 7 von unten lies: „Im ersten Theil“ statt „Unter den 48 Fugen“.

„ 201 Zeile 9 von unten streiche D.

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17 a.










BOSTON COLLEGE
3 9031 028 10407 3

